



저작자표시-비영리-변경금지 2.0 대한민국

이용자는 아래의 조건을 따르는 경우에 한하여 자유롭게

- 이 저작물을 복제, 배포, 전송, 전시, 공연 및 방송할 수 있습니다.

다음과 같은 조건을 따라야 합니다:



저작자표시. 귀하는 원저작자를 표시하여야 합니다.



비영리. 귀하는 이 저작물을 영리 목적으로 이용할 수 없습니다.



변경금지. 귀하는 이 저작물을 개작, 변형 또는 가공할 수 없습니다.

- 귀하는, 이 저작물의 재이용이나 배포의 경우, 이 저작물에 적용된 이용허락조건을 명확하게 나타내어야 합니다.
- 저작권자로부터 별도의 허가를 받으면 이러한 조건들은 적용되지 않습니다.

저작권법에 따른 이용자의 권리는 위의 내용에 의하여 영향을 받지 않습니다.

이것은 [이용허락규약\(Legal Code\)](#)을 이해하기 쉽게 요약한 것입니다.

[Disclaimer](#)

미술학 석사 학위논문

여성적 그로테스크의
회화적 표현에 대한 연구
- 본인의 작업을 중심으로 -

2017 년 7 월

서울대학교 대학원
서양화과 서양화전공
장 소 연

여성적 그로테스크의
회화적 표현에 대한 연구
- 본인의 작업을 중심으로 -

지도교수 윤 동 천

이 논문을 미술학 석사 학위논문으로 제출함
2017 년 5 월

서울대학교 대학원
서양화과 서양화전공
장 소 연

장소연의 석사 학위논문을 인준함
2017 년 6 월

위 원 장	심 철 응	(인)
부위원장	오 인 환	(인)
위 원	임 자 혁	(인)

국문초록

이 연구는 여성적 그로테스크와 같이 타자화된 감각들을 시각적으로 표현한 〈Lady-X〉(2015)를 중심으로 여성주의적 정체성에 근거한 회화적 언어의 확장 가능성에 대한 고민을 담고 있다.

〈Lady-X〉는 나무를 사랑하는 페티시를 지닌 ‘레이디 엑스’라는 소녀를 주 인공으로 설정하여 그녀가 갖는 섹슈얼리티와 성적 판타지를 일종의 성장기로 서사화하여 표현한 작업이다. 동시에 남근 중심적 시각 체계에서 소외된 여성의 감각을 회화적 언어로 재구성하고자 하였다. 작업을 진행하며 여성의 성적 판타지를 ‘서사적 회화’로 구현하는 것에서 점차 여성의 내적 감각에 초점을 맞추는 방향으로 나아갔으며 이는 자연스럽게 ‘여성성’에 대한 물음으로 이어졌다

이에, 본 논문에서 ‘여성성’에 대한 페미니즘의 논의를 살펴보았다. 여성성은 타자화되었던 여성에게 주체성을 확립할 수 있는 근거가 될 수 있으나 여성이라는 범주 설정으로 인해 또 다른 타자를 배제하는 본질주의의 위험성을 내포한다. 따라서 여성성에 대한 페미니즘의 논의는 타자 배제의 논리를 극복하는 ‘여성주의적 정체성’의 토대를 마련하는 방향으로 나아갔다. 여성주의적 정체성이란 여성성을 새롭게 규정하는 과정 중 남성 중심적 질서에서 배제된 외부를 여성적인 일반과 동일시할 때 생길 수 있는 오류, 즉 여성 범주 바깥의 또 다른 타자 배제를 극복하고자 하는 페미니즘의 윤리성을 바탕으로 하는 정체성이다. 이는 곧 자신의 타자성을 계속 상기하며 자아와 타자의 경계 위에 서있고자 하는 타자 개방성을 지닌 정체성이다.

본 논문은 여성적 그로테스크를 회화적 언어로 표현하고자 한 본인 작업이 가지는 특징을 여성주의적 정체성을 바탕으로 설명하고자 하였다. ‘여성적 그로테스크’는 여성주의적 정체성의 형성 과정에서 주체의 경계를 되묻고 넘나들 때 발생하는 심미적 감각으로, 가부장제의 여성적 규범을 뒤흔들며 ‘보편적 감각’을 재설정할 가능성을 지닌다고 보았다. 이러한 ‘여성적 그로테스크’를 줄리아 크리스테바가 사용한 ‘비체(Abject, 卑體)’의 개념으로 살펴보았다. 비체란 매혹과 혐오가 공존하는, 주체도 객체도 아닌 애매한 상태로 본 연구에서는 여성주의적 정체성 형성 과정을 ‘비체 되기’로, 여성적 그로테스크를 비체 되기의 ‘감각’으로 등식화하여 연구를 진행하였다. ‘비체 되기’는 타자 배제를 배제하는 메커니즘으로, 또 한편으로는 여성주의적 정체성을 형성하는 메커니즘으로 작동하며 ‘여성성’을 구성하는 것이 무엇인지 끊임없이 질문하게 한다. 이는 ‘여성성’이라는 특수성을 경유하여 ‘보편’을 재구성하는 것을 통해 보편적인 것들과 특수한 것들이 위계적 구조가 아닌 대등하게 관계 맺을 수 있는 방식을 탐구하는 여성주의 미학의 관점들을 받아들여 작업의 방향성을 제시하고자 한 것이다. 이 과정에서 단순히 보편으로의 일치나 합의가 아닌, 보편과 특수성의 관계 설정에서 발생하는 불일치의 감각적 경험을 ‘여성적 그로테스크’와 연결 지은 것이다. 이러한 개념을 바탕으로 젠더 편향적 시각 체계에 의문을 제기하는 본인 작업의 회화적 실험을 분석하였다.

우선 데카르트의 원근법으로 대변되는 근대적 주체의 시각 체계 및 남성적 응시의 개념을 살펴본 뒤 근대적 인식론의 위계적 체계를 문제 삼아 그 개념을 비튼 본인 작업을 분석하였다. 그리고 남성적 응시의 여집합으로서 여성을 대상화하지 않는 여성적 응시의 가능성을 상상하며 그것이 회화에서 구현될 수 있는 방식을 모색하였으며, 그것은 여성주의적 정체성을 통해 시선의 주체가 되어야 가능하다는 점을 확인하였다. 또한, 본인 작업에서 보이는 ‘여성의

웃음’은 남근 질서의 상징을 거치지 않고 자신을 표현할 수 있는 여성적 언어임을 주장하며, 여성의 웃음을 남성 중심 질서를 전도시키며 그것을 극복할 수 있는 표상으로 다루었다.

한편, 여성의 몸을 괴물과 같은 비체로 형상화하는 것을 통해 여성의 몸에 부여된 거부와 배제의 사회 문화적 표상들을 비판적으로 재고하고자 했다. 동시에 여성을 ‘욕망하는 주체’로 형상화하여 여성의 몸에 덧씌워진 부정성을 전복하고자 하였다. 또한, 체액을 연상시키는 회화의 질감을 여성의 육체성 중 하나인 액체성을 강조하며 여성이 스스로 자신의 몸에 가지는 감각을 회화적 표현과 연결 지어 살펴보았다. 마지막으로 본인 작업의 색채에서 느껴지는 불편한 긴장감은 작업의 기초적인 정서를 나타내며, 그 정서는 ‘불쾌가 주는 희열’로 여성적 그로테스크의 감각과 맞닿아 있다고 보았다. 결과적으로 여성적 그로테스크라는 ‘비체 되기’의 심미적 감각이 가진 힘을 회화적 언어로 구체화하는 것을 통해 대안적인 여성 회화의 지평을 넓힐 수 있다고 보았다.

본 연구는 여성적 그로테스크의 심미적 감각이 남성 중심적 상징 체계를 위협하는 미적 범주이며 미술 언어의 구체성을 확보할 수 있는 감각적 힘임을 규명하고자 했다. 즉, 여성적 그로테스크의 감각을 통해 여성적 특성에 함몰되지 않으면서 젠더 편향적 시각 체계를 벗어난, 여성주의적 정체성을 구현할 수 있는 시각 언어를 정교화할 수 있다고 생각한다. 따라서 여성적 그로테스크의 시각적 표현이 전통적 미적 판단 체계를 근본적으로 변화시키는 예술적 실천을 가능하게 하는 힘으로 작용하길 기대해 본다.

주요어 : 여성적 그로테스크, 비체, 비체되기, 여성주의적 정체성, 여성 괴물,

여성성의 재탐구, 여성적 응시, 페미니즘 미술

학번 : 2007-21418

목 차

I. 서론	1
1. 연구의 목적과 의의	1
2. 연구 방법과 범위	5
II. ‘여성성’과 ‘여성적 그로테스크’	8
1. 여성성의 재탐구	8
2. ‘비체 되기’로서 여성적 그로테스크	13
III. 여성적 그로테스크의 시각에서 본 본인 작업 분석.....	21
1. 주체의 변화와 여성적 응시.....	21
1.1 근대적 주체의 남성적 응시.....	21
1.2 여성적 응시의 가능성	33
2. 여성주의적 주체의 전복적 웃음.....	50
3. 여성적 그로테스크의 육체적 징후	60
3.1 비체의 ‘육체적 표상’ : 여성 괴물	60
3.2 체액의 텍스처	68
4. ‘희열’로서 색채.....	75
IV. 결론	85
그림 목록.....	89
참고문헌	93
Abstract.....	96

I. 서론

1. 연구의 목적과 의의

이 논문은 여성의 성적 판타지와 섹슈얼리티에 대한 다층적 관점을 회화로 표현한 〈Lady-X〉(2015)를 중심으로 여성적 그로테스크와 같이 타자화된 감각들을 시각적으로 재현하며 그에 따른 회화적 언어에 대한 고민을 담은 본인의 작품론이다.

본인의 첫 연작 〈식물들의 밀실〉(2009)은 주체의 정상성과 타자의 비정상성이라는 부조리한 폭력적 관계를 우화의 형식을 빌려 식물과 동물의 관계로 치환하여 서사화하는 것에서 시작하였다. 이는 정신 장애를 지닌 형제를 통해 현대 사회에서 비정상으로 분류되는 이들에게 가해지는 폭력을 묵도하며, 그것에 대한 정서적 반응을 회화라는 매체로 시각화하고자 한 것이었다. 그리고 이 구조적 폭력을 동물성과 식물성의 대립으로 은유하는 시나리오를 써나가며 그것을 바탕으로 회화와 애니메이션을 제작하였다. 또한, 회화 작업을 하나의 시퀀스로 보이게 하여 서사 구조를 통하여 자전적 고백을 하기 위한 역할을 하도록 구성하였다. 이후 ‘구조적 폭력’과 ‘타자화된 존재’라는 내용적 주제를 지속하거나 발전시켜 작업을 진행하였는데, 〈Lady-X〉 역시 그 흐름의 연장선에 있다. 처음에는 타자로서의 여성을 다루며 ‘여성의 고유한 섹슈얼리티가 과연 존재하는지’에 대한 다소 고전적인 질문을 던지는 것에서 시작하였다. 그리고 이 문제를 탐구하기 위해 나무를 사랑하는 도착증을 지닌 ‘레이디 엑스’라는 여성을 주인공으로 설정하여 그녀가 갖는 섹슈얼리티와 성적 판타지를 일종의 성장기로 서사화하여 재현하는 방식으로 진행하였다. 그러나 이전 작업이 개인이 겪은 구체적 사건을 모티브로 하여 개인의 문제를 인간의 문제 혹은 사회의 구조적 문제로 일반화하는 작업 방식을 취했다면, 〈Lady-X〉는 서사적 표

현보다는 여성의 내적 감각에 더 초점을 맞추는 방향으로 나아갔다. 그것에 관한 관심은 ‘여성적 감수성’의 재현으로 시도되는 한편, 그 감각을 시각화하는 것에 집중하게 되었다.

그런데 이 시도는 이전의 페미니즘 운동을 통해 주장되고 반박된 ‘여성성’에 대한 논란, 즉 ‘여성 고유’라는 범주적 설정에 따라 본질주의 및 환원주의적이 될 수밖에 없다는 비판을 꺼안고 시작해야 했다. 이를테면 작품에서 ‘여성적 감수성’을 도출해 내는 것은 이미 고정된 여성성의 개념을 전제로 구분해 내는 것일 수 있다. 또한, 단순히 여성을 주제와 제재로 다룬 작품 혹은 여성 작가에 의해 제작된 작품들 모두 여성적 특성을 보인다고, 여성주의 미술이라고 부른다면 생물학적 차이와 기준에 의해 본질주의적으로 ‘여성’의 개념 및 ‘여성적 특성’을 정의 내리는 것이 된다. 물론 본질주의적 관점은 ‘여성성’이라는 화두를 통해 타자인 여성의 주체성 확립에 동력으로 작용할 수 있으나, 결과적으로 ‘여성’으로 귀결되는 단일하고 동질적인 주체 관념이 오히려 여성 간에 나타나는 다양한 차이들을 간과하게 되었다. 또한, 남성과 여성이라는 젠더 관계의 양성 체계를 강화해 여성 범주로는 포착할 수 없는 중간 지대의 다양한 존재들을 배제하게 되는 위험성을 내포한다. 이후 페미니즘 운동은 여성이 주체가 될 것을 포기하고 오히려 타자성으로 분열되어 있음을 인정하는 방향으로 나아갔다.

위와 같은 논의를 염두에 두고, ‘여성적 감수성’에 대한 질문에서 시작한 〈Lady-X〉 시리즈는 ‘여성주의적’ 주체를 상정하기 위한 일종의 방법론으로서 ‘전략적 본질주의(strategic essentialism)’를 취한 것이었다. 전략적 본질주의란 남성과 여성들 간의 차이‘들’은 받아들이되, 전략적으로 여성의 정체성을 가정하고 ‘여성’ 범주를 사용함으로써 여성 경험의 다양성을 포괄하자는 것이다. ‘여성’이라는 용어가 보편적 기호로 존재해야 하므로 전략적으로 이 방법론을 택하는 것이다.

여성주의적 주체 상정이 본인의 작업을 진행하고 연구하는데 핵심적인 전제가 되는 이유는 다음과 같다.

우선 본인 작업은 소위 ‘여성적 특성’으로 포괄되는 시각적 요소들이 중점적으로 드러난다. 여성의 몸을 재현하는 것과 여성의 생물학적 특성을 연상시키는 이미지 및 심리적 표상, 그리고 선흥빛 색채와 채액을 연상시키는 질감 등 소위 ‘여성적’이라 일컬어지는 조형적 요소들이 반복적으로 나타난다. 본인의 회화 작업에서 보이는 요소들, 즉 여성성과 관련된 형상과 강렬한 색채의 과잉, 화면 위에 가해지는 거칠고 속도감 있는 붓질과 물성이 느껴지는 물감의 두께 그리고 끈적끈적한 질감이 강조된 회화적 표현은 〈Lady-X〉 시리즈로 한정되지 않고 학부 시절부터 현재까지 지속해서 드러나는 요소들이기도 하다. 그러므로 본인이 오랜 기간 젖어 있던 기존의 감성과 태도를 ‘여성성’에 대한 질문으로 정리하고자 하였다. 따라서 작업을 전개하는 데 있어서 여성이라는 성별에 기초한 심미적 경험으로부터 여성 주체가 형성되는 과정에 대한 이해가 필요하였다. 이 과정에서 특히 타자인 여성이 가지는 심미적 경험으로부터 나오는 감각들, 이를테면 ‘여성적 그로테스크’를 회화적 감각으로 풀어나가하고자 하였다.

여성적 그로테스크는 페미니즘 미학에서 제시하는 가부장제¹적 범주화에 저항하는 새로운 미적 범주 체계로, 본인은 줄리아 크리스테바(Julia Kristeva)의 애브젝트 이론을 바탕으로 이 미적 범주를 ‘비체 되기(becoming abject)’로 등

¹ 본 논문에서는 ‘가부장제(patriarchy)’의 의미를 아버지가 가족 구성원에 대하여 강력한 권한을 가지고 다른 가족 구성원을 지배하는 가족 형태를 가리키는 기존의 의미는 같지만 페미니즘에서 강조한 측면으로 사용하고자 한다. 페미니즘에서 말하는 가부장제란 근대사회에 각인된 남성에 의한 여성 지배의 구조를 설명하는 개념으로, 남성이 여성을 지배, 억압 및 착취하는 사회구조와 관습 체계를 포괄하는 의미로 사용된다. 가부장제에 포함되어 있던 ‘부(父)의 지배’라는 측면을 더욱 강조한 것으로 ‘부권제’로도 쓰인다. 이러한 용법은 기존 가부장제의 개념을 ‘전통적 지배’라는 가장 순수한 형태로 정식화한 막스 베버(Max Weber)의 틀에서는 볼 수 없었던 근대사회의 성차별적인 권력 구조를 분석할 수 있다는 점에서 타당성을 가지고 있다. (한국 문학 평론가협회, 『문학 비평 용어 사전』, 국학자료원, 2006 및 정치학 대사전 편찬위원회, 『21세기 정치학 대사전』, 아카데미아 리서치, 2006. ‘가부장제’, 네이버 지식백과 참조)

식화하여 이해하였다. 비체란 이질적인 타자를 수용하는 과정에서 주체가 이를 받아들이기 위해 체제를 변경하는 과정에서 생겨나는 억압하고 밀어내야 하는 비천한 어떤 것이다. 비체가 되는 과정은 마치 여성의 신체가 경험하는 임신 상태와 유사하며 그로테스크하다. 그러므로 ‘비체 되기’로서 여성적 그로테스크는 여성주의적 주체가 형성되는 과정에서 주체가 되기 위해 누군가를 타자로 만들지 않는 동시에 자신의 타자화 혹은 대상화하는 것을 극복하는 것에서 유발되는 감각이자 심미적 범주이다. 이러한 미적 범주 체계를 바탕으로 감각의 층위에서 일어나는 추상적 기호로서 회화적 언어를 정교화시키며 본인의 가치관, 다시 말해 타자를 대상화하지 않으면서 타자에 대해 말할 수 있는 표현과 행위가 회화적 표현으로 드러나는 것이 작업의 궁극적 목표이다.

또한, 본인의 작업은 여성의 섹슈얼리티를 회화 언어를 통해 구현하고자 했을 때 여성적 특질에 함몰되지 않으면서 진부함을 탈피한 대안적인 여성 회화 언어의 가능성에 대한 물음을 던지고자 하였다. 그러나 이것은 동시에 미술 비평 언어와 궤를 같이한다. 왜냐하면, 여성적 특성에 따른 회화 언어에 관한 탐구는 여성적인 것을 각인시키는 데 성공할지 모르지만, 여성적인 것을 기본 질서에 의해 정의하는 비평적 영역들은 그대로 남는다. 따라서 미학의 범주와 미술적 용어에 남성적인 보편적 기준에 대응하는 여성적인 등가물이 현저히 부족하다는 인식을 하게 되었다. 그러므로 여성주의적 정체성 설정을 통해 예술적 담론 안에서 의도적으로 배제되고 가치 절하되었던 여성의 경험을 복권하고, 나아가 지배 담론의 가부장제적 이데올로기를 해체할 수 있는 시각성을 탐구하고자 한다. 회화, 젠더, 재현 그리고 비평 언어 사이의 난해한 관계들 속에서 이러한 탐구의 가능성은 기존의 예술 언어를 해체하거나 틈새를 공격하고, 혹은 새로운 약호를 구성하는 전략을 통해 시도될 수 있을 것이다.

2. 연구 방법과 범위

본 연구에서 〈Lady-X〉 시리즈를 중심으로 한 여성적 그로테스크의 회화적 표현의 연구 방향은 다음과 같다. 우선 본인의 작업과 연관된 ‘여성성’에 관한 논의들을 여성주의 미학 및 페미니즘 미술사의 맥락에서 살펴보고, 여성적 그로테스크 개념을 바탕으로 본인 작업이 가지는 특성과 표현에 관해서 연구하고자 한다.

본론의 첫 장인 II장에서는 새로운 여성성에 관한 탐구가 페미니즘 미학 및 미술 내에서 어떻게 진행됐는지를 추적하며 더불어 ‘여성성’과 ‘여성적 그로테스크’가 본인 작업에서 갖는 의미에 관해 설명하고자 한다.

III장에서는 앞서 다루어졌던 개념을 바탕으로, 여성적 그로테스크의 시각적 표현을 중심으로 본인 작업을 분석한다.

첫 번째 ‘주체의 변화와 여성적 응시’에서는 먼저 남근 중심적 재현 체계로서 근대적 인식론을 비튼 본인 작업을 분석한다. 이를 위해 남성적 응시로서의 근대적 인식론을 추적한다. 그리고 보는 주체로서 남성과 대상화된 여성, 즉 성적 스펙터클로서의 여성을 문제 삼으며, 미술의 영역에서 여성의 섹슈얼리티가 구현되는 방식을 살펴본다. 이를 바탕으로 본인 작업에서 드러나는 여성 신체의 재현 방식 및 구성적 측면을 비교, 분석함과 동시에 젠더에 가해지는 시선의 문제를 회화라는 매체로 어떻게 접근하고 있는지 설명해 보려 한다. 이 과정에서 여성주의적 정체성 형성을 통한 ‘여성적 응시’의 재현 가능성을 탐구한다. 여기에는 본인의 연작 〈식물들의 밀실〉(2009), 〈세계의 끝〉(2011), 〈어제까지의 세계〉(2013), 〈Lady-X〉(2015)와 〈Fluid Neon〉(2016)의 내용 및 형식상의 변화 과정에 대한 설명이 포함된다.

두 번째 ‘여성주의적 주체의 전복적 웃음’에서는 본인 작업에서 보이는 ‘웃음’의 상징들을 통해 여성의 웃음을 남성 또는 남성 중심적 질서를 전도시키는

공격적인 행위인 동시에 전복적인 힘을 가진 표현 수단으로서 다루고자 한다. 그리고 ‘웃음’의 미적 형식으로서 그로테스크를 이미지의 차원에서 분석할 것이다.

세 번째 ‘여성적 그로테스크의 육체적 징후’에서는 본인 작업에 반복적으로 나타나는 도상 및 여성적 이미지리, 예를 들어 바기나 덴타타(vagina dentate)로서의 입과 성기, 구멍과 틈으로서의 눈(目), 몸 밖으로 돌출된 내부 장기 및 월경혈과 같은 분비물 등을 비체의 육체적 표상으로 묶어 분석한다. 크리스테바는 비체를 육체와 연결해 세 가지 형태로 분류하였다. 여성의 생식기, 구강-음식물, 항문-배설물이 그것이다. 이러한 비체 개념을 바탕으로 괴물성의 공간으로서 여성의 몸을 분석하며 그것의 시각적 재현 방식을 연구한다. 그리고 경계를 넘나드는 비체로서 ‘여성 괴물’의 모습을 회화적 언어로 형상화하는 것이 어떤 의미가 있는지 설명한다. 한편, 본인 작업에서 비체의 육체적 징후를 표현한 조형 요소로 체액이 연상되는 질감을 그 예로 들 수 있을 것이다. 고전적으로 이상화된 매끈한 몸과 대조적인 거칠고 비균질적인 몸에서 나오는 분비물의 촉각적 느낌과 유사한 회화적 질감의 표현 방식을 분석한다. 이를 통해 비체로 존재해온 여성의 무정형성을 감각적 차원에서 구현하고자 한다.

네 번째 ‘희열로서 색채’에서는 본인 작업에서 도드라지는 특징 중 하나인 색채를 분석할 것이다. 본인 작업은 주로 붉은색과 보라색 스펙트럼 선상에 있는 색채들을 과잉적으로 사용한다. 이러한 색채가 재현하는 현상적 함의와 심리적 특성을 분석하고 의도적인 색채의 과잉적 사용을 희열의 감정과 연결하여 의미화할 것이다. 또한, 회화에서 색채의 물성과 정신성을 가로지르며 그것이 지닌 근본적인 물질성을 긍정하고 실재적 감각을 구체화하는 것을 통해 보편적으로 전달되지 못하고 개념화하기도 어려운 여성적 그로테스크의 감각을 구체화하고자 한다.

그리고 결론인 IV장에서는 앞서 살펴본 것들을 최종적으로 정리하며, 그것의

의의 및 반성적 검토를 하고 마치게 될 것이다.

본 논문은 2008년부터 2016년 사이에 제작된 작업을 주요 대상으로 삼는다. 회화를 중심으로 드로잉, 사진 및 애니메이션 등 다양한 형식으로 전개된 작업과 그 맥락을 설명하기 위하여 페미니즘 미학 및 현대 미술 작가들의 작업과 이론을 연결하여 설명하였다. 본 연구는 본인의 기존 작업을 보다 명확하게 이해할 수 있도록 하는 한편, 연구 이후의 작업을 심화, 발전시키기 위한 과정이 될 수 있을 것으로 생각된다.

II. ‘여성성’과 ‘여성적 그로테스크’

1. 여성성의 재탐구

앞서 언급하였듯이, <Lady-X>(2015)는 ‘남성과 여성을 대립적 분할로 상정하지 않은 상태에서는 과연 원초적인 여성의 섹슈얼리티가 어떻게 존재할 수 있는가?’라는 다소 고전적인 질문에서 시작했다. 따라서 작업에서 가장 전면적으로 드러나는 ‘여성성’은 탐구 방법 그 자체로 다루어진다. 본인은 여성성의 재탐구를 바탕으로 여성성의 재맥락화를 통한 실천적 변형을 추구하며, 타자 배제를 극복하는 여성주의적 정체성을 형상화해 나가고자 의도했기 때문이다. 이를 위해 페미니즘 이론 및 운동의 전개와 미술 분야에서의 페미니즘 논의에 대한 분석이 이루어졌고 작업 과정을 통해 비판적으로 수용하고 발전시켰다. 본 장에서는 이러한 내용을 요약하여 서술하고 작업과 관련된 개념을 설명하고자 한다.

1960년대 후반 여성으로서의 자의식을 지닌 예술가들이 남성 중심적 재현 체계에 대한 반발과 기존의 소외된 가치들에 대한 인정을 요구하며 타자의 목소리를 미적 형식을 통해 드러내고자 하였다. 1960년대 중반에 시작된 페미니즘 운동과 함께 서구 미술계는 ‘타자성의 미학’을 모색하기 시작하였다. 당시 미술계는 모더니즘 미학의 정점이자 포스트모더니즘의 시작으로 평가되는 미니멀리즘의 경향이 우세하던 시기였다. 페미니즘 미술은 여성의 의식과 경험을 재현하고 반영하는데 무심했던 모더니즘 미술의 위계적 구조와 보편성을 거부함과 동시에 소외되고 배제되었던 가치들에 대한 인정을 요구하며 새로운 미학적 언어를 만들고자 하였다. 이러한 움직임은 개념 미술, 퍼포먼스, 신체 미술, 대지 미술 등 모더니즘을 해체하고자 하는 다양한 담론들과 영향을 미치며 상호작용하였다. 페미니스트 비평가인 루시 리파드(Lucy R. Lippard)가 “페미니즘 미술은 새로운 미술 양식(style)이라기보다는 다른 사회 운동과 마찬가지로

로 하나의 가치 체계이며 혁명적인 전략이자 삶의 방식”이라고 언급했듯이 1970년 이후 많은 여성 작가들은 억압받고 주변화된 여성의 경험과 감수성을 기반으로 기존의 가부장적인 미학에 대립하는 다양한 미학적 형식을 실험하며 페미니즘 미술을 정식화하기 시작하였다.

초기 페미니즘 미술의 양상은 남성 중심적 재현 체계를 벗어난 여성의 주체성을 재구성하려는 시도의 출발점으로 ‘여성성’을 강조하며 새로운 여성적 이미지와 언어를 창안하고자 하였다. ‘여성성(femininity)’은 페미니즘의 기본적인 화두였다. 여성성에 관한 논의는 본질주의(essentialism)적 관점과 구성주의(constructionism)적 관점이 논쟁의 축을 이루었다. 초기 페미니스트들은 가부장제로 오염되지 않은 고유한 여성성이 존재하며 이러한 자연적인 본질이 사회적 관행을 결정한다고 보는 본질주의적 입장을 취하였다.² 미술의 영역에서도 ‘여성적 특질(feminine qualities)’과 같이 여성 고유의 특성을 강조함으로써 남성 주체에 의해 규정되고 대상화된 여성 이미지를 전복시키고자 하였다. 그러나 이것은 이미 고정된 여성성의 개념을 전제로 하여 구별된 것이므로 이러한 본질주의적 관점은 한계를 지니고 있었다. 물론 여성성이라는 화두를 통해 타자이던 여성의 주체성 확립에 동력으로 작용하였지만, 결과적으로 ‘여성’으로 귀결되는 단일하고 동질적인 주체 관념이 오히려 여성 간에 나타나는 다양한 차이들을 간과하게 되었다. 또한, 남성과 여성이라는 젠더 관계의 양성 체계를 강화해 여성 범주로는 포착할 수 없는 중간 지대의 다양한 존재들을 배제하게 되는 위험성을 내포한다.

후기의 구성주의적 관점은 예술 작품에 나타난 젠더적 속성이 여성의 본성에 의한 것이 아니라 사회적 구조에 의해 여성들이 수행해온 역할의 표현으로 여기며 ‘본질’이라는 것도 사회적 구성물로 봄으로써 그 존재를 부정하는 태도

² 윤난지, “미술을 통한 페미니즘: 그 담론의 갈래와 흐름”, 『동아시아 문화와 예술』, Vol.-No.5 (특집), 동아시아문화학회, 2009, p.288.

다. 따라서 본질주의자들은 여성의 타고난 본질을, 구성주의자들은 그러한 본질의 기호를 만들어낸 사회적 관행들과 이에 따른 재현의 체계를 분석의 대상으로 삼았다.³

위의 두 이론 모두 위계적인 남근 중심적 논리, 즉 여성을 남성에 미달한 것, 혹은 결핍된 것으로 폄하하며 배제해온 서구 형이상학의 이원론적 관념에서 벗어난 새로운 인식을 구성하는 것을 공통된 목표로 하였다. 구성주의자들도 ‘성차’로서의 ‘여성성’을 인정하고 그것이 구축된 경위를 살피는 일에 주력해 왔다.

한편 ‘차이의 페미니즘’을 주창한 뤼스 이리가리(Luce Irigaray), 줄리아 크리스테바(Julia Kristeva), 엘렌 식수(Helene Cixous) 등 프랑스 학파가 차이에 가치를 부여하기 위하여 새로운 여성성을 대두시켰다. 이들은 여성 개념 자체를 해체하지 않고 전략적 본질주의를 택하였다. 또한, 이들은 여성이 스스로 주체적 입장을 갖지 못하게 방해하는 가부장적 질서를 표기하는 언어를 비판함과 동시에 그러한 언어들을 거부하고 택할 수 있는 여성의 언어를 모색하는 여성의 글쓰기(L'écriture féminine)를 제시하였다. 더불어 ‘여성성’을 몸을 통한 성차 및 차이들의 주체성으로 보고 남성의 재현 체계에서 벗어난 여성 주체성을 재구성하고자 하였다. 즉 근대적 주체의 위계적인 이분법을 넘어서서 성차 및 다양한 차이들에 주목하며 ‘여성의 몸’에 대한 능동적인 자기 규정성을 찾고자 한 것이다.

하지만 주체를 다루는 문제에서 단지 여성과 남성의 차이를 통한 시각은 상당히 제한적이며 여성들을 동질적인 하나의 범주로 다루는 경향이 있음은 부정할 수 없다. 주디스 버틀러(Judith Butler)는 이러한 ‘여성 주체’와 ‘여성들’이라는 범주의 동질성과 보편성에 의문을 제기하며 ‘여성’이라는 정체성 범주의 해체를 주장하였다. 버틀러는 단일하고 동질적인 주체 관념이 여성 간에 나타

³ 앞의 책, p.298.

나는 다양한 차이를 간과하고, 단일한 여성 범주로는 포착할 수 없는 중간지대의 다양한 존재들을 배제하며 그들에 대한 배타성을 내포하기 때문에 여성 범주의 해체 전략을 택한다.⁴ 버틀러에게 있어 정체성은 본질적 특성이라기보단 외부적으로 구성되는 반복적 행위이기 때문에 수행적인 것이다. 따라서 그녀는 ‘여성 주체’란 그것이 수행하는 행위들로 담론 안에서 구성되는 ‘과정-중의-주체’라고 설명한다.⁵ 이 개념은 ‘행위에 선행하는 주체를 전제하지 않는 것’을 의미하는 ‘수행성(performativity)’으로 귀결된다. 즉, 젠더의 의미는 어떤 행위의 반복된 의미를 통해 나타나는 효과일 뿐 존재의 본질적인 속성이라고 단정지을 수 없는 수행적 젠더라는 점이다. 그러나 ‘여성’의 범주를 해체하면 억압의 주체는 남아있음에도 불구하고 저항하는 주체를 부정하는 셈이 될 수 있다.

이처럼 페미니즘은 남성 중심적 질서에서 배제된 외부로 여성적인 것 일반과 동일시할 때 생길 수 있는 오류, 즉 여성에 속하지 않는 다른 타자들을 배제하는 것을 극복하기 위한 새로운 토대를 마련하는 방향으로 나아갔다. 줄리아 크리스테바는 자신의 에세이 『여성의 시간(Le Temps des femmes)』에서 3단계 페미니즘 발전 모델을 구상한 바 있다. 크리스테바는 페미니즘 1세대를 평등주의적 요구를 하며 남성적 질서로의 진입, 즉 상징적인 것으로의 진입을 요구한 세대로 보았다. 즉 “아버지의 시간”에 동일화되고자 한 세대로 파악한다. 2세대는 “아버지의 시간”을 벗어나는 “여성의 시간”을 찾고자 한 세대이다. “아버지의 시간”을 근본적인 여성성의 이름으로 거부하였으며 여성이 가진 차이를 강조하였다. 크리스테바는 2세대 페미니즘에 머물지 않았다. 3세대 페미니즘을 통해 앞으로 다가올 페미니즘을 그려보았다. 그녀는 3세대 페미니즘의 핵심은 ‘배제하지 않음’, 즉 배제 논리의 극복이라고 보았다. 3세대 페미니즘의 정체성은 “여성성의 배제”를 통해서도 “남성성의 배제”를 통해서도 아닌 “배

⁴ 연구모임 사회비판과 대안, 『현대 페미니즘의 테제들』, 사월의 책, 2016, p.217.

⁵ 사라 살리, 『주디스 버틀러의 철학과 우울』, 김정경(옮김), 앨피출판사, 2007, p.86.

제하지 않음”의 정신 속에서 구현되어야 한다⁶고 주장한다.

고정적인 여성 주체를 가정하지 않고서도 다양한 주체 중 하나로 여성을 대변해주는 ‘여성주의적 정체성’을 마련하는 것은 타자 개방성을 지닌 정체성을 구축하는 것이다. ‘여성주의적’이란 말의 의미는 여성적이라는 말과 동의어가 아니다. 여성주의적 관점이란 비(非) 남성주의적 관점이라는 열린 개념이다. ‘여성주의적’이라는 용어는 여성성의 특성과 관련된 것이 아니라, 타자를 배제하지 않고 인정하는 개념이다. 따라서 페미니즘에서 여성성과 같은 고유한 특성들에 관심을 두기보다는 탐구 방법 자체로서 제안된 것이라고 이해하는 편이 나을 것이다. 여성성에 대한 재정의의 통해 새로운 여성주의적 정체성을 모색하는 일은 여성을 단일한 범주로 상정하는 것을 거부하고, 공통된 정체성을 미리 상정하지 않음으로써 본질주의의 오류를 벗어나고자 하는 것이다. 파편화된 여성 주체를 넘어서 새로운 연대와 재현의 가능성을 추구한다.

〈Lady-X〉 시리즈는 나무를 사랑하는 ‘덴드로필리아(dendrophillia)’라는 페티시를 지닌 ‘레이디 엑스’라는 소녀를 주인공으로 설정하여 그녀가 갖는 섹슈얼리티와 성적 판타지를 일종의 성장기처럼 서사화하여 회화 및 드로잉을 통해 재현하는 방식으로 진행하였다. 이 드로잉과 회화 작업은 낯선 타자들, 즉 비체로서 공동체에서 타자(他者)로 읽히는 ‘여성’, ‘소녀’ 그리고 ‘유령’과 같은 존재들을 전면적으로 내세운다. 여성의 섹슈얼리티를 대상이 아닌 주제로 삼아 여성이 자신의 성욕을 어떻게 이해하는지를 탐구하는 것이 이 작업의 시발점이었다.⁷ 그러나 여성과 남성의 성차뿐만 아니라 다양한 성 정체성의 차이 및 여성들 내부의 차이, 그리고 여성 개인들의 내면에도 분열적인 복수적 정체성이 존재할 수 있음을 고려하면서 역시 배제 논리를 극복하는 여성 주체를 형상화해야 하는 과제에 직면하였다. ‘여성주의적 여성성’이라는 형용 모순적 개

⁶ 이현재, “여성주의적 정체성과 인정이론 : 헤겔 변증법의 여성주의적 재구성”, 『시대와 철학』, 제16권 1호, 한국철학사상연구회, 2005, p.68.

⁷ 장파, 〈Lady-X〉 전시 도록, 서울시립미술관, 2015, p.37.

념을 바탕으로 여성주의적 정체성이 갖는 심미적 경험을 상상의 단계에 머무는 것이 아니라 가부장제라는 맥락 안에서 구체화하고, 의미화하는 과정은 불가능한 것일지도 모른다. 그러나 여성성의 재탐구를 통한 그 실천적 변형은 미적 범주와 형식의 외연을 넓혀가는데 작용함으로써 남근 중심의 위계적 권력 구조를 허물어뜨리는 예술적 행위로 거듭날 수 있을 것이다.

2. ‘비체 되기’로서 여성적 그로테스크

줄리아 크리스테바는 자신의 많은 연구에서 주체성(subjectivity)이 형성되는 과정을 다루었다. 그녀는 여성이라는 주체의 경계를 다시 설정하기 위해 비천한 것으로 여겨졌던 여성의 신체적 속성들을 역이용하여 가부장제의 질서로부터 자유로운 대안적인 여성상을 창조하고자 여성의 몸을 소환하였다. 몸은 주체와 타인을 가장 명확하게 구분하게 해주는 구체적인 경계를 지녔다는 의미에서 주체성을 논하는 시작점이 되곤 한다.

고대 그리스 시대에서 모더니즘 시기까지 이어졌던 ‘정신을 몸보다 우선시’하는 전통에서는 훌륭하고 순수한 영혼은 남성과 동일시하고, 천하고 오염된 신체는 여성과 동일시하였다. 이 같은 남성 중심적 사회에서는 남성의 몸이 성차(sexual difference)의 기준으로 설정되어 여성의 몸은 비정상적이고 열등한 것으로 치부 당하며 남성의 지배와 정복의 대상으로 여겨졌다. 이러한 이유에서, 페미니즘 이론가와 미술가들은 여성의 몸을 통해 근대적 주체의 위계적인 이원론적 사고를 비판하고 성 정체성을 전복시킴과 동시에 다양한 차이들에 주목함으로써 여성의 정체성을 재구성하려고 시도하였다.

〈Lady-X〉는 남성 중심주의에서 왜곡되고 고정된 여성성에 길들기를 거부하고 경계를 넘나들며 정체성을 탐색하는 과정을 보여준다. 여성 스스로 자신의 정체성과 성욕을 탐색하는 과정을 서사화하며 여성성의 ‘다시 쓰기’를 시도

하였다. 그 전략으로 주체와 대상의 경계를 모호하게 하는 ‘비체 되기’의 감각을 통해 단성적 여성성에 대한 의문을 제기하고자 하였다.

비체(object)⁸란 주체의 일부였지만 주체의 통일된 경계를 만들기 위해 추방해야 하는 이질적인 대상을 설명하기 위해서 크리스테바가 사용한 개념이다. 그녀는 『공포의 권력-애브젝션에 관한 에세이 Power of Horror- An Essay on Abject』(1980)에서 비체는 “주체와 객체를 구분 짓는 경계선 중에서 가장 모호한 것”이라 하며, 음식물, 배설물, 타액, 시체 등을 그 예로 든다. 비체가 더럽고 역겨운 대상물이라면, 애브젝션(abjection)은 모호해져 있는 ‘나’의 경계를 명확히 확립하고자 하는 상태로 비체에 대한 주체의 감정적 거부 반응을 일컫는다. 즉 주체의 통일성을 위해 이질적이고 위협적으로 여겨져 밀어내고자 하는 것들이 ‘비체’라면, 주체가 애브젝트를 밀어내고 자신의 경계를 재설정 하는 과정이 ‘애브젝션’이다. 그녀는 애브젝션을 “자기 자신에게 낯선 것을 추방하거나 거부하고, 그럼으로써 항상 모호한 ‘나’의 경계를 창조하는 상태”⁹라 하며 이때 주체는 ‘과정 중의 주체’가 된다고 말한다.

그런데 크리스테바는 애브젝션 과정이 희열을 가져준다고 말한다.¹⁰ 왜냐하면 애브젝션을 통해서 주체는 경계를 위협당하지만 동시에 추방해야 할 비체가 자기 자신의 일부라는 것을 깨닫는다. 이 과정에서 비체는 주체에게 혐오인 동시에 매혹으로 다가오는데, 이러한 양가적 감정 상태에 빠지면서 희열을 가져다준다는 것이다. 따라서 이 희열은 특이하다. 왜냐하면, 불쾌가 꽤로 전이되지 않고 부정적 감정이 유지되며 나타나는 희열이기 때문이다. 이 부정적 감정은 타자와의 대면에서 느끼는 공포, 두려움, 불쾌와 같은 미적 감정으로 이

⁸ 필자는 크리스테바의 ‘object’와 ‘abjection’을 번역하는데 있어서 ‘object’는 주체가 아니란 의미를 강조하기 위해 ‘비체’(非體)로, ‘abjection’은 발음 그대로 ‘애브젝션’으로 표기하고자 한다.

⁹ 노엘 맥아피, 『경계에 선 줄리아 크리스테바』, 이부순(옮김), 엘피, 2007, p.91.

¹⁰ 줄리아 크리스테바, 『공포의 권력』, 서민원(옮김), 동문선, 2001, p.31.

것의 지속적인 변이 속에서 미적 희열을 느낄 수 있다.¹¹ 이는 그로테스크가 주는 감정과 비슷하다. 그로테스크는 오로지 불쾌의 감정을 극단으로 밀고 나가는 특징을 지니고 있다.¹² 극단에 도달함으로써 느끼는 정서적 효과는 그로테스크가 야기하는 충격적 소외(疏外) 효과를 넘어서 현실 세계의 비가시적 실체를 감지하게 한다. 이 감지의 순간 그로테스크에 대한 정서적 반응은 불쾌에서 희열과 숭고한 어떤 것으로 전환된다. 이를 통해 그로테스크가 전복하고자 하는 것은 기존의 범주들과 사회 질서가 세워져 있는 의미 체계이다.¹³

‘그로테스크(grotesque)’라는 용어는 1480년 이탈리아에서 로마 황제 티투스(Titus Flavius Vespasianus)의 목욕탕 지하 통로와 네로의 황금궁 폐허에서 발견된 일종의 장식, 즉 사람과 식물, 동물의 신체 일부가 서로 결합하여 뭉쳐있는 기괴한 형태의 유물과 벽화 이미지들에 기원을 둔다. 현실 속에서 찾아보기 어려운 비자연적인 표현물에 대한 명칭으로 마치 ‘지하세계에서 온 낯선 형상’인듯하다 해서 유적이 발견된 곳인 ‘동굴(grotto)’와 연관해 작명되었다고 한다. 이후 르네상스 이탈리아를 거쳐 독일과 프랑스로 전파되면서 미적 범주를 가리키는 그로테스크로 쓰이게 되었다.¹⁴ 또한, 그로테스크는 ‘동굴’과 같이 은밀한 장소라는 뜻과 연관되어 나온 말인데, 이는 어원적으로도 여성의 신체적 특성과 관계가 깊다. ‘동굴같이(grotto-esque)’ 깊고 어두운 지형적 특성이 여성적 신체의 메타포로 작용하기도 한다. 메리 루소(Mary Russo)가 피력하듯이, ‘낮고, 숨겨지고, 땅에 관계되며, 어둡고, 물질적이고 내재적이며, 내장과 같은’ 동굴 이미지가 여성의 해부학 특성에 비견되고 지상적, 물질적, 고풍적인 그로테스크가 대지의 여신, 메두사와 같은 고대 여성 이미지와 결부되면서 그로테스크가 새로운 여성의 신체 양식으로, 여성적 그로테스크 바디로 등장하는 것

¹¹ (사)여성문화이론연구소 지음, 『페미니즘의 개념들』, 동녘, 2015, p.188.

¹² 박슬기, “그로테스크 미학의 존재론적 기반과 의의”, 『인문논총』, 58권, 서울대학교 인문학연구원, 2007, p.191.

¹³ 김혜련, “그로테스크의 시각성과 존재론적 함의”, 『가톨릭 철학』, 제12호, 2009, p.212.

¹⁴ 앞의 책, p.205.

이다.¹⁵ 추하고 기괴하며 괴물 같고 비정상적인 동시에 변형, 생성과 관계되는 그로테스크의 모호한 본성이 의미가 손쉽게 수렴되지 않은 이질적 타자, 즉 비체로서 여성의 정체성을 유추시키기 때문이다. 여성은 주체가 되기 위해 누군가를 타자로 만들지 않는 동시에 자신의 타자화 혹은 대상화하는 것을 극복해야 한다. 비체는 타자 배제에 기반을 두는 주체가 되지 않고도, 여성성을 열등하고 수동적인 존재로 부정하지 않고도 여성의 ‘행위자성’을 추동할 수 있는 존재 방식이다.¹⁶ 비체가 되는 과정은 여성의 신체가 경험하는 임신 상태와 유사하며 그로테스크하다. 왜냐하면, 주체의 경계에서 타자성을 드러내며 주체에게 끊임없이 의식하도록 하는 과정을 통해 주체의 통일된 감각을 분열시켜 가부장적 주체 개념을 거부하는 전복의 표출 방식이기 때문이다. 그러므로 여성 주의적 주체가 형성되는 그로테스크 과정으로서 ‘비체 되기(becoming abject)’는 여성적 그로테스크(female grotesque)로 등식화할 수 있다.



[참고그림1] 키키 스미스(Kiki Smith), Tale, 1992. 밀랍, 마이크로 왁스, 안료, 종이죽, 160 x 23 x 23 inch

미술에서 ‘비체 되기’는 신체를 통해 비천함을 나타내는 여성적 그로테스크 바디로 표현된다. 이는 주로 여성의 몸을 통해 여성의 정체성을 탐구하려는 작업으로 가부장 사회의 억압으로 인해 하나의 주체 안에

¹⁵ 김홍희, “페미니즘비디오 미술에 나타난 나르시즘과 그로테스크”, 『서양미술사학회논문집』, 제10집, 1998, p.124.

¹⁶ 이현재, 『여성혐오 그 후』, 들녘, 2016, p.37.

서 대립하며 살아갈 수밖에 없었던 분열된 여성 주체의 자기 극복과정을 담아내고 있다. 키키 스미스(Kiki Smith)나 신디 셔먼(Cindy Sherman)의 작업이 그 대표적 예이다. 키키 스미스의 <Tale>[참고그림1]은 배설하는 여성의



[참고그림2] 신디 셔먼(Cindy Sherman), Untitled #250, 1992. 컬러 프린트, 125.5 x 189.2 cm

몸, 신체가 제대로 통제되지 않아 고통스러워하는 여성의 몸을 통해 애브젝션의 상태를 형상화한다. 불쾌를 체현한 여성의 몸은 남성의 욕망과 환상으로 이상화된 이미지를 배반하며 그 이면에 부정적이고 추한 것으로 간주하여온 그로테스크한 여성의 몸을 노골적으로 재현함으로써 가부장제의 이중적 태도를 드러낸다. 한편 신디 셔먼의 <Untitled #250>[참고그림2]은 여성의 신체를 표현한 회화나 사진의 정형성을 희화화하며 상징계를 위협하는 비체로서 그로테스크한 여성의 몸을 통해 여성성의 재현을 문제 삼는다. 소시지가 삽입된 생식기는 남근 신화를 풍자하고 노파의 얼굴과 대비되는 임신을 암시하는 불룩한 배, 가슴과 성기만 있는 파편화된 그로테스크한 몸을 비체로 위치시킨다.

이처럼 여성적 그로테스크 바디의 재현은 상징계의 의미 체계를 무너뜨리고 남성 중심적 구조를 위협하기 때문에 주변화되고 타자화되었던 여성적 형식을 구체화시키며 가변적 정체성의 공간을 탐색하는 미적 형식으로 작용할 수 있다. 이는 가부장제의 미적 범주로는 포착하기 힘들었던 여성들의 힘과 가부장제의 추악함을 드러내는 동시에 미적 범주의 경계 확장을 의미한다. 또한, ‘비체 되기’로서 여성적 그로테스크는 주체의 경계를 의식하고 재설정하는 것을 통해 개별 주체의 특수성을 모두 받아들이는 것이므로 가부장제가 내세우는

이분법적인 생물학적 성차에 국한되지 않은 모든 젠더에게 개방된 것이다.



[그림1] 낮의 유령들을 위한 드로잉, 2014-2015. 종이에 유화, 31 x 23 cm, each

〈Lady-X〉 시리즈 중 〈낮의 유령들을 위한 드로잉〉[그림1],[그림2]는 여성이 스스로 갖는 여성성과 섹슈얼리티에 대한 의문, 즉 자신의 성적 욕망을 탐구하는 것을 통해 비체가 되어가는 과정을 200여 장의 드로잉으로 서사화한 작업이다. 나무에 대한 페티쉬를 지닌 소녀가 자신의 성적 욕망을 탐색하는 과정에서 남성이 아닌 다양한 생명체, 나무, 여성, 동물 혹은 유령까지 쾌락에 활용하는 모습을 재현한다. 이는 남성 도착의 한 형태인 ‘페티시즘’을 여성의 욕망에 대한 억압을 표현하는 방식이자 쾌락을 활용하는 이중적 전략으로 활용한 것이다. 남성이 아닌 동물, 유령, 동성과의 성적 교류는 이질적인 타자들을 통해 위계적 이분법을 파기하면서 스스로 변태(變態)하려 하는 것이다. 이는 〈Unbecoming〉[그림3]의 나무 위에 있는 번데기와 같은 형상을 통해 그 과정을 암시한다. 이는 가부장제의 여성적 규범을 수용하지 않고 그로테스크한



[그림2] 낮의 유령들을 위한 드로잉, 2014-2015. 종이에 유화, 31 x 23 cm, each

비체 되기의 과정을 통해 박탈되어온 여성의 욕망을 유희적으로 표출하며 새로운 정체성으로 변형을 꾀하는 과정을 그린 것이다. 이러한 서사적 재현을 통해 가부장제 아래서는 그로테스크한 감각이 남성적 시각 문화에서 부정적으로 묘사되고 강조되었지만, 비(非) 남성주의적 관점에서 보면 보편적 공감을 일으키는 미적 가치가 될 수 있음을 설명하고자 하였다.

여성적 그로테스크, 즉 ‘비체 되기’는 재현의 층위에서 타자 배제를 배제하는 메커니즘으로, 또 한편으로는 여성주의적 정체성을 형성하는 메커니즘으로 작동하며 ‘여성성’을 구성하는 것이 무엇인지 끊임없이 질문하게 한다. 본인이 ‘여성주의적 여성성’이라는 형용 모순적 개념에 천착함은 ‘여성성’이라는 특수성을 경유하여 ‘보편’을 재구성하는 것을 통해 보편적인 것들과 특수한 것들이 위계적 구조가 아닌 대등하게 관계 맺을 수 있는 방식을 탐구하고자 함이다. 다만 이 과정에서 단순히 보편으로의 일치와 합의가 아닌, 보편과 특수성의 관계 설정에서 생성되는 불화와 불일치¹⁷를 ‘여성적 그로테스크’와 연결 지었다. ‘여

¹⁷ 자크 랑시에르, 『정치적인 것의 가장자리에서』, 양창열 옮김, 도서출판 길, 2008, pp.112-126 참조.

성적 그로테스크’라는 여성주의적 정체성 형성과정에서 발생하는 심미적 경협이 가부장제의 여성적 규범을 해체 및 전복시키며 보편을 재설정할 수 있는 감각의 바탕이 된다는 점에서 또 다른 미적 가치로 작용할 수 있다고 생각한다. 따라서 본인 작업에서 대안적 미적 가치로서 ‘여성적 그로테스크’를 전면화하며 그에 따른 미적 형식을 구체화하고자 하였다. 이를 통해 주체의 경계를 되묻고 재설정하며, 새로운 경계를 끊임없이 만들어내는 실천적 주체의 형성과 그 과정에서 행해지는 미적 행위의 윤리적 가능성을 모색하고자 한다.



[그림3] Unbecoming, 2015. 캔버스에 유화, 60.6 x 90.9 cm

III. 여성적 그로테스크의 시각에서 본 본인 작업 분석

1. 주체의 변화와 여성적 응시

1.1 근대적 주체의 남성적 응시

시각(sight)은 그리스 철학 이래로 가장 월등한 감각으로 여겨졌다. 플라톤에게 시각은 이성 혹은 진리의 은유였으며, 아리스토텔레스는 시각이 지적 과정과 가장 닮았다는 이유로 모든 감각 가운데서 가장 고귀하다고 생각했다. 이같이 시각을 감각적인 지각이 아닌 인식 자체로 간주한 시각중심주의적 경향은 근대에 이르러 데카르트(Rene Descartes)에 의해 더욱 강화되었다. “나는 생각한다, 고로 존재한다(cogito ergo sum).”라는 대표적인 명언에서 알 수 있듯이 그에게 생각하는 주체는 곧 보는 주체이며, 이는 정신 속에서 ‘본다’라고 하는 근대 인식론의 전통을 확립시켰다.¹⁸

이처럼 다른 감각을 주변화하며 시각을 유독 중시하고, ‘보는 개인’인 시각적 주체에 특별한 위치를 부여하는 시각중심주의(ocularcentrism)가 미술 분야에 적용된 예는 르네상스적 원근법의 개념에서 잘 드러난다. 수학적 세계관을 적용한 회화적 기법으로서의 원근법은 2차원의 평면 위에 3차원의 공간 효과를 내는 것으로, 하나의 소실점이라는 통일된 기준 아래 풍경을 기하학적으로 배치하고 불연속적인 것들을 규칙적으로 제거하며 공간을 합리화한다. 이는 인간의 실제적 시각 경험을 그대로 반영한다기보다는 지각을 개념화하는 근대의 기하학적 사유이다.

마틴 제이(Martin Jay)에 따르면 근대의 시각 체제인 원근법은 움직이지 않는 고정된 하나의 눈(monocular eye)에 비친 장면을 평면에 투사하는 것이다. 이는 물론 우리의 일상적 지각과는 상당히 다르다. 일상적 지각에서는 움직이

¹⁸ 이정희, “근대 과학에서 시각적 재현의 의미”, 『철학 논총』, 제 55집 1권, 2009, p.311.

는 두 개의 눈(binocular eyes)으로 본 영상이 안구, 다시 말하여 평면이 아닌 구면에 투사되기 때문이다. 따라서 평면에 기하학적 직선으로 투사되는 원근법의 경우 가장자리로 갈수록 이미지의 길이가 옆으로 길게 왜곡되므로 실제 망막 이미지와는 괴리가 생긴다. 따라서 원근법적 주체의 시각은 “일별(glance)”보다는 “응시(gaze)”의 논리를 따르며 하나의 소실점으로 환원된 ‘탈(脫)신체화’된 시각적 포착을 산출한다.¹⁹

또한, 원근법의 소실점과 시각적 주체의 시점이 일치했을 때 기하학적 이론을 바탕으로 둔 수학적 개념으로 자연을 재구성하여 재현할 수 있게 되었다. 따라서 원근법과 소실점을 통해 신의 영역에 대한 인간의 과학적 접근 방식이 가능해졌다. 그러므로 시각적 주체에게는 무한하고 전능한 시각이 부여되며 초월적인 신의 눈을 대체하였다. 원근법은 미술에서 자연이란 존재를 신의 영역에서 인간의 영역으로 옮겨놓았고, 데카르트는 주체를 신에서 인간으로 옮겨놓았다. 이것은 데카르트의 코기토(cogito), 즉 근대적 주체의 등장이다. 이처럼 원근법의 발전은 근대적 주체와 밀접한 관련이 있었다. 마틴 제이는 르네상스의 원근법과 근대적 주체의 형성에 관한 데카르트의 철학이 결합한 광학적 인식론을 데카르트적 원근법주의(cartesian perspectivalism)라 명명하였다.

데카르트적 원근법주의는 근대적 주체의 형성에 관한 데카르트 철학의 상징이자, ‘근대적 권력’의 작동 방식으로서의 광학적 인식론²⁰이라 할 수 있다. 남성이 보편적 주체로 자리매김하기 위해서 시각 중심체제를 공고히 하였다. 왜냐하면, 통제력과 지배력을 유지해주는 가시성을 통해 안정감을 얻기 때문이며 이는 미셸 푸코(Michel Foucault)가 말한 ‘파놉티콘’의 원리이기도 하다.

푸코는 관조적인 조감에서 지배하는 시선으로의 이동은 근대성 개념의 본질

¹⁹ 마틴 제이, “모더니티의 시각 체제들”, 『시각과 시각성』, 헬 포스터(편), 최연희(옮김), 경성대학교 출판부, 2004, p.30. 참조

²⁰ 토마스 플린, “푸코의 시각붕괴”, 『모더니티와 시각의 헤게모니』, 데이비드 마이클 레빈(편), 정성철, 백문임(옮김), 시각과 언어, 2004, p.457.

이라 여겼다. 그는 근대성에서 시각의 헤게모니는 권력의 헤게모니라 했다. 아울러 데카르트의 시선은 여러 경험적 개인의 시선이 아니라 하나의 선형적 주체의 보편적 시선이라 할 수 있다. 그리고 이러한 ‘보편적 시선’은 근대적 인간의 ‘보편’인 남성의 시선과 동일시된다. 근대적 주체는 합리적 사고에 의해서 지배되는 탈육체화한 추상적인 존재로 정의되며, 이는 곧 남성 주체를 의미해왔다.

따라서 데카르트의 합리적 이성으로서의 정신과 비이성적인 육체라는 이원론적 구분은 정신적인 것을 추구할 수 있는 남성과 그것에서 제외된 여성의 위계적인 성별 구분을 공고히 하였다. 이렇듯 서구 철학을 지배해온 영혼과 신체의 이분법적 사고는 데카르트를 통해 완성되었다. 정신 중심적 이원론이 지배하는 사회에서 순수하고 뛰어난 영혼은 남성과 동일시되고, 천하고 오염된 신체는 여성과 동일시하며 여성의 몸은 자연과 마찬가지로 지배와 정복의 대상으로 여겨졌다.

페미니즘은 포스트 모더니티의 문제의식으로부터 출발해 근대 인식론적 체계 자체가 남성 중심적임을 비판하고, 특히 이성적 주체의 지위에 도전한다. 페미니즘은 서구 문화가 여성을 몸으로 환원시킴으로써 보편적 인간에서 여성을 배제하는 메커니즘을 고발하였다. 페미니즘은 여성의 신체가 남성의 신체에 비해 열등한 것으로 여겨지는 것을 수정하고 남성의 여성에 대한 지배를 정당화하는 위계적 이분법적 질서를 해체하면서도, 성차를 인식함과 동시에 다양한 차이들에 주목함으로써 여성의 주체성을 재구성하려고 시도하였다.

본인은 <어제까지의 세계>(2013)와 <Lady-X>(2015)를 통해 페미니즘이 포스트 모더니티의 문제의식에서 출발한 지점, 즉 근대적 인식론의 메커니즘에 대한 비판 및 여성의 몸을 통한 주체성의 재구성을 다루고자 하였다. 2013년 <어제까지의 세계>[그림4]에서 상징적 의미가 있는 도상이나 기존 근대 회화 및 현대 미술을 원용하여 근대적 인식론을 비트는 작업을 하였다. 황금색과 흑



[그림4] 어제까지의 세계, 2013. 전시 전경

백의 색채로 구성된 이 시리즈는 삼각형, 초, 그리드, 카라바지오의 명화 등 강력한 도상을 소환하여 사진, 영상, 회화 등의 다양한 매체를 통해 되새김질 하며 본래의 의미를 다른 방식으로 읽게끔 유도한다. 이 시리즈는 2015년 발표한 〈Lady-X〉와 동시에 작업을 진행하였으며 두 시리즈가 이성적 주체의 인식론과 몸이라는 대립한 쌍을 이루며 작동하는 작업 과정을 거쳤다. 흑백의 차가운 톤과 삼각형 및 그리드(grid)라는 기하학적 단위 요소를 가지고 근대 인식론의 형이상학적 체계를 가로지르고자 했다면, 〈Lady-X〉[그림5]는 현란한 색상, 거친 붓 터치 및 끈적거리는 질감과 같이 비이성적 분출로 느껴지는 표현 방식을 통해 근대적 시각 체제가 가진 위계성을 문제 삼는다. 다시 말해, 〈어제까지의 세계〉를 통해 근대적 주체의 시선, 즉 데카르트 원근법으로 대변되는 인식론적 시각 체계의 위계적 질서를 전복하는 방식으로 그 시각 체계를 대변하는 조형 언어와 기하학적 세계관을 상징하는 좌표 체계를 사용하여 의미를 전유한 것이다. 이는 동시에 작업한 〈Lady-X〉의 작업 방식과 대비된 쌍으로 작용하고자 하였다. 〈Lady-X〉는 기존 시각 체계를 거스르며 미적 가치

체계를 변화시킬 가능성을 지닌 시각 언어를 여성적 그로테스크의 감각에서 찾고자 하였다. 따라서 여성적 그로테스크를 시각적으로 구체화하는 방향으로 작업을 진행하며 여성주의적 정체성 형성을 기반으로 하는 여성적 응시의 가능성을 모색하는 작업을 동시에 구상하였다.



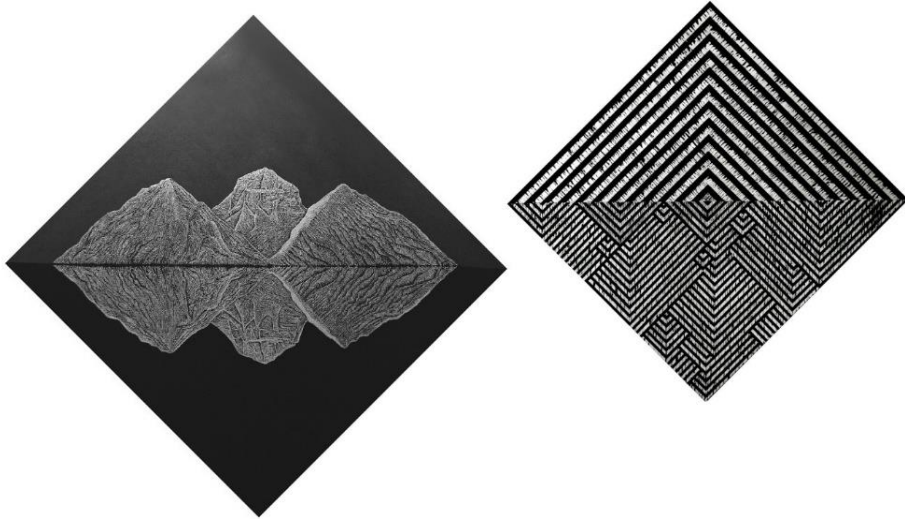
[그림5] Lady-X, 2015. 전시 전경

〈어제까지의 세계〉 회화 연작[그림6]은 세계의 중심을 소재로 한 작업이다. 세계의 중심은 원근법적 소실점, 즉 ‘보는 주체’가 세계의 중심인 근대 인식론적 세계관에 대한 은유이기도 하다.

세계의 중심에 대한 인식 자체는 인식론적으로 분명하지만, 존재론적으로 불확실하다. 또한, 인과율의 방법론으로는 그 기원을 밝힐 수가 없다. 오히려 원인을 알 수 없는 결과, 결과는 있지만, 원인을 알 수 없는 상태를 통해 없는 존재가 존재하는 세계를 이야기할 수밖에 없다. 이렇게 인과율은 실존하는 모든 존재에 있는 비존재를 극명히 드러낸다. 어떤 존재도 자기 자신이 궁극적인 원인이 아니므로 자기 자신을 의지할 힘을 소유하지 못한다.²¹ 즉 존재의 기원

²¹ 장파, 〈어제까지의 세계〉 전시 글, 2013.

과 목적을 무한으로 소급하는 인과율은 세계의 중심이어야 할 주체에게 무의미와 무력감을 준다. 따라서 주체가 스스로 자신을 규정하려는 근대적 인식론의 기획을 ‘어제까지의 세계’가 지닌 한계로 보고 이전 세계를 규정지었던 좌표적 체계를 변경하고자 한다.²²

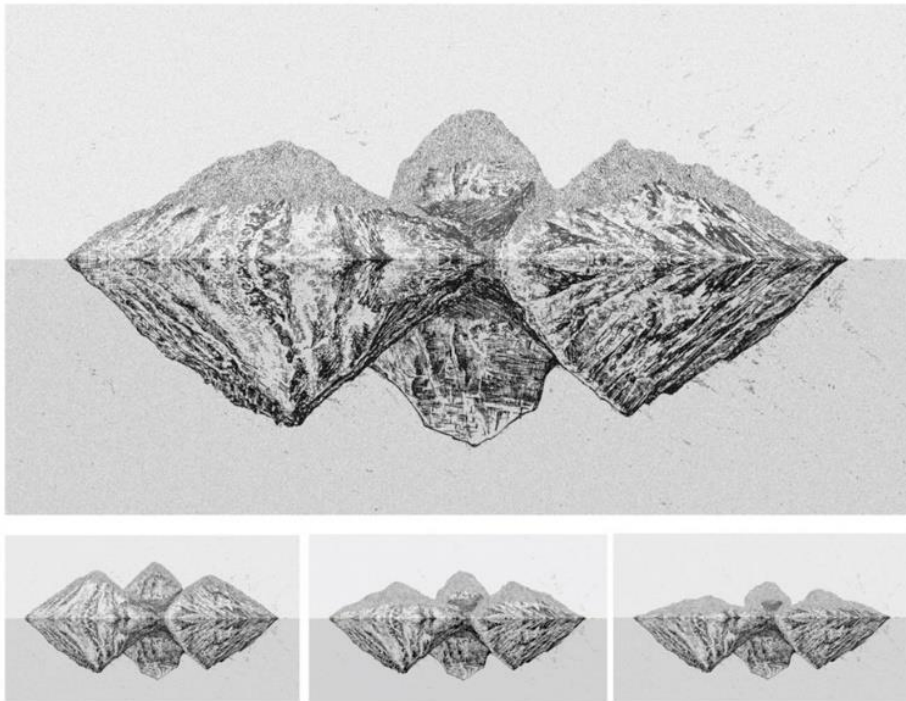


[그림6] (左)어제까지의 세계 No.1, 2014. 캔버스에 아크릴과 잉크, 150 x 150 cm
(右)어제까지의 세계 No.2, 2014. 캔버스에 아크릴과 잉크, 120 x 120 cm

작업에 나타난 형상은 세계의 중심이라 여겨지는 상상의 산인 수미산(須彌山)을 모티브로 한 것이었는데, 실제로 티베트에 있는 카일라스(Kailas) 산이 힌두교와 불교에서 신성이 깃든 세계의 중심인 수미산으로 여겨진다. 스톱모션 애니메이션인 〈어제까지의 세계 The World until Yesterday〉[그림7]와 회화 연작[그림6]은 이 수미산을 소재로 한 작업이다. 수면에 비친 세계의 중심이라 여겨지는 산이 녹아내려 없어지지만, 그것의 환영은 그대로 남아 있다. 수평을 축으로 반으로 접어 겹치는 대칭은 허구와 실재의 관계를 은유한다. 먼저 사라지는 것은 실재의 세계이다. 즉 부재가 존재, 허구가 실재를 말할 수 있게 된

²² 이선영, “바깥의 언어를 향한 충동”, 『월간미술』, 2013년 9월호, p.73.

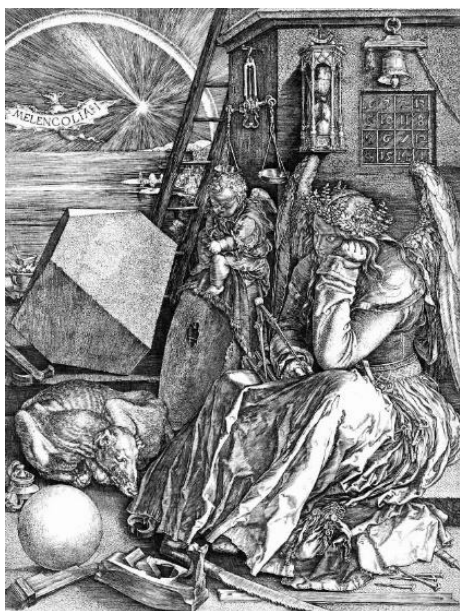
다. 이 같은 인과의 부조리가 이번 작업의 시발점이었다. 또한, ‘세계의 중심에는 사실 그것을 인식하는 자기 자신밖에 없다’라고도 할 수 있다. 그러나 존재 위치는 끊임없이 타자를 통해서만 확인할 수 있다는 것 역시 ‘데카르트의 포스트 모던한 복습’이다. 자신의 존재가 타인이라는 상대적 좌표가 필요하다는 것을 감지하며 타자에 대한 감각을 충만하게 하는 것, 그리고 나의 고정된 좌표를 바꾸지 못한다면 좌표축을 이동하려는 시도를 근대적 인식론으로 대변되는 인과율의 세계를 극복하는 방식으로 제시하고자 하였다. 동시에 ‘어제까지의 세계’를 이루었던 합리적, 이성적 세계관은 유클리트적 기하학에 기반을 두는 좌표체계로 은유하였다.



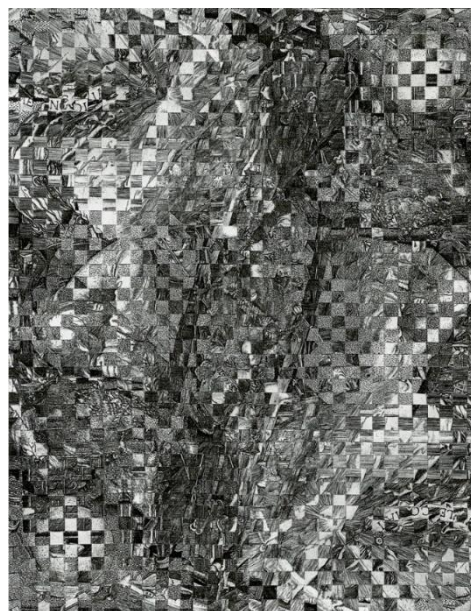
[그림7] 어제까지의 세계, 2013. 싱글 채널 비디오, 00:00:55

〈The Logic of Melancholia-induction & deduction〉[그림8] 역시 이러한 기하학적 좌표 체계 자체를 가지고 작업을 전개해나간 작업이다. 이 작업은 뒤러의 〈멜랑콜리아〉[참고그림3]의 이미지의 방향을 설정하여 아래위를 바꾸어 엮은

작업이다. 알브레히트 뒤러의 동판화 <멜랑콜리아 Melancholia>에는 원구, 다면체, 주사위 등이 널려있는 곳에 날개를 달고 있는 여인이 팔을 괴고, 한 손에는 컴퍼스가 쥐어진 채 골똘히 생각하는 모습이 그려져 있다. 이성적 사고인 “기하학의 방식으로(more geometrico)” 모든 것을 실험했지만 실패한, 인간의 한계에 대한 인식을 동반하는 우울을 예술적으로 표현한 작업이다. 부제로는 연역과 귀납(induction & deduction)인데, 일반적인 원리를 근거로 구체적 문제에 대한 결론을 내는 연역법의 방향성을 위에서 아래, 반대로 개별적 사실을 논거로 하여 일반적 원리를 이끌어내는 추론 방식인 귀납법의 방향성을 아래에서 위로 설정하여 두 가지 방식이 교차했을 때 만들어지는 수직과 수평의 그리드(grid)와 그 결과를 보여주는 작업이다. 논증 방식을 언어 그대로 표피적으로 대입함으로써 기하학, 즉 이성적 사고에 의해서도 세계가 설명되지 않음을 <멜랑콜리아>의 알레고리적 도상에 그리드라는 데카르트적인 좌표 체계를 적용하여 보여주었다.



[참고그림3] 알브레히트 뒤러(Albrecht Durer),
Melencolia I, 1514. 동판화, 24 x 18.8 cm



[그림8] The Logic of Melancholia-induction &
deduction, 2013. 디지털 프린트, 40 x 31 cm



[그림9] 조화롭지 않은 기울기, 2013. 디지털 프린트, 119 x 82 cm

〈조화롭지 않은 기울기 Unharmonic Angle〉[그림9] 역시 좌표축을 기울이며 새로운 좌표를 구하려는 시도를 근대적 주체 관념의 변화 가능성과 연결 지어 바니타스(vanitas) 정물화의 도상 중 하나인 ‘타고 있는 초’를 통해 말하고자 하였다. 바니타스 정물화에서 초는 인간의 영혼 혹은 유한성을 상징한다. 이 작업은 축을 기울였을 때 반사되어 비치는 쪽의 초의 길이가 더 길어지게 보이게 만들어 동일성을 지우며 좌표를 변화시키고자 한 작업이다. 이는 과거 바니타스 정물화뿐 아니라 게르하르트 리히터(Gerhard Richter), 올라퍼 엘리아슨(Olafur Eliasson)의 초를 소재로 한 작품을 전제로 다른 세계관을 보여주자 한 것이다. 본인 시각에 리히터의 〈Two Candles〉[참고그림4]과 엘리아슨의 〈Grew up in Solitude and Silence〉[참고그림5]는 여전히 근대적 주체로서 자기 동일성을 유지하고 있는 작업으로 생각된다. 의도적 오독이지만 리히터의 병렬

적 배치, 엘리아슨의 구도는 주체의 동일성을 반영하는 것이다. 정신과 영혼 및 치유를 상징하는 초를 동일성에 갇힌 구도로 보여줌으로써 그것을 상대화시키지 못한다. 동일성의 확인을 통해 주체를 구성하는 근대적 주체의 한계와 무력함을 나타내는 것에 머문다. 따라서 <조화롭지 않은 기울기>는 동질적 구조 내부의 이질적 요소를 통해 탈근대적 주체의 좌표를 상상해보는 것이다.



[참고그림4] 게르하르트 리히터(Gerhard Richter),
Two Candles, 1982. 캔버스에 유화, 140 x 140 cm



[참고그림5] 올라퍼 엘리아슨(Olafur Eliasson),
Grew up in Solitude and Silence, 1991. 거울, 초,
50 cm in diameter

또한, <어제까지의 세계>(2015)에서 반복되는 도상인 삼각형 역시 이전 세계의 기하학의 논리를 상징한다. <Faithful Façade>[그림10]는 <성 도마의 불신 The Incredulity of Saint Thomas>[참고그림6]의 일부분을 편집하여 도마가 예수 부활을 믿기 위해 손가락을 넣어 확인하는 부분에 삼각형을 그려 넣은 작업이다. 카라바지오(Michelangelo Merisi da Caravaggio)의 이 작품은 성경 요한복음 20장 27절에 등장하는 이야기로, 주제는 ‘믿음’에 관한 것이다. 열두 제자 중 도마는 예수의 부활을 보지 못해 이를 믿지 않았으나, 예수의 옆구리에 난 상처에 손가락을 넣어보고 나서야 믿게 되었다.



[그림10] A Faithful Façade, 2013. 디지털 프린트 위에 금박, 100 x 136.4 cm

“손가락을 이리 내밀어 내 손을 보고 네 손을 내밀어 내 옆구리에 넣어보아라, 그리하여 믿음 없는 자가 되지 말고 믿는 자가 되어라.”(요한복음 John 20:27)

이 말은 “불합리하므로 믿는다.(Credo quia absurdum)”는 어구와 일맥상통한다. 교부 테르툴리아누스(Tertullian)가 한 말로 알려진 이 말은 교회 내에서 믿음은 이성을 초월하는 것임을 말하고자 할 때 사용된다고 한다. 그러나 무신론자들이 사용할 때는 이성을 무시하는 맹목적인 믿음을 뜻하기도 한다. 사실 이 말은 테르툴리아누스의 말이 아닌 작자 불명의 어구이다. 원래 그는 “신의 아들은 죽었다. 그것은 확실하다. 왜냐하면, 불합리하므로 믿어져야 한다.(certum est, quia impossible)”라고 말했다고 기록되어 있다. 테르툴리아누스의 말



[참고그림6] 미켈란젤로 메리시 다 카라바치오 (Michelangelo Merisi da Caravaggio), The Incredulity of Saint Thomas, 1603. 캔버스에 유화, 107 x 146 cm

인 것으로 잘못 인용된 “불합리하므로 믿는다.”라는 말은 믿음에는 증거가 필요하지 않다는 것을 보여준다. 오히려 믿음 자체가 거꾸로 증거가 된다. 믿음이 있으려면 증거가 있어야 하는데, 그 증거 자체가 믿음을 통해서만 얻어진다. 이것은 인과율적 순환논법과 같다.²³ 이성적 사고 체계 안에서 인과율이 종교적 믿음과 같다고 생각하였다. 이것은 세계의 불가해성을 파헤치는 인식론적 전략에 대한 물음일지도 모른다. 이성 역시 논리에 대한 믿음 위에 서 있다. 증명 없이 참인 명제와 같이 논리적인 증명이 요구되지 않는 존재, 말하자면 이성의 기반은 결국 믿음이다. <Faithful Façade>에서 불신을 드러내며 증거를 확인하는 도마의 손가락 부분을 삼각형으로 가려버림으로써 논리적 증명, 요컨대 이성 위에 있는 믿음, 아니 이성이라는 ‘믿음의 알레고리’를 보여주고자 했다. 여기에서 삼각형은 플라톤의 삼각형과 동일하다. 표상으로서의 삼각형, 즉 이성적 추리를 통하여 삼각형 그 자체를 이해할 수 있게 되는 관념의 삼각형인 동시에 근대 세계를 구축했던 데카르트의 시각 중심체계의 기하학적 상징이기도 하다. 기하학적 형태로의 환원은 많은 것을 배제한다. 그러나 이 작업에서 화면 중앙의 금빛 삼각형은 기하학적 상징에 머물지 않는다. 비밀의 열쇠를 풀 수 있는 지점을 삼각형으로 일종의 모자이크 처리를 한 것이다. 검열되었으나 삭제되지 않고 삼각형으로 가려져 보이지 않는 부분이 되었지만, 오히려 바로 그 자체로 보이게끔 하는 강조 작용을 한다. 따라서 삼각형은 손가락을 집어넣어야 존재를 느낄 수 있는 외설적인 ‘구멍’이 된다. 동시에 기원과 원리가 자리한다고 믿어졌던 중심이 알고 보니 텅 빈 구멍임을, 이를테면 근대적 시각 체계가 내포한 맹점(blind spot)을 상징하기도 한다. 이러한 ‘맹점’에 대한 관심은 본인 작업에 여러 형태로 반복되어 나타난다. 때로는 ‘검은 구멍’으로, 때로는 여성의 성기 은유 등으로 상징화하며 근대적 시각 체계가 흡수하지 못한 채 배제된 영역, 특히 남성적 응시의 여집합적 가능성을 다룬다.

²³ 장파, <어제까지의 세계> 전시 글, 2013.

1.2 여성적 응시의 가능성

알베르티(Leon Battista Alberti)는 그의 저서 『회화론(De pictura)』(1439-41)에서 서구의 시각적 인식론을 기반으로 ‘보는’ 시각적 주체와 객체의 관계를 개념화하였다. 그러나 15세기 이후 근대 이르기까지 시각적 주체로서의 여성의 개념은 정립되지 못했을 뿐만 아니라 오히려 시각적 대상화 및 타자화되어 왔음이 드러났다. 또한, 남성의 주체성을 정신에, 여성의 주체성을 신체에 연관시켜온 문화구조 속에서 이상화된 관찰자는 항상 남성으로 가정되고 있으며 여성의 재현은 볼거리로 대상화되었다. 여성 이미지는 일종의 기호로서 남성의 욕망을 위해 구성된 도상 또는 성적인 스펙터클로서 작용하는데, 이 같은 관점은 로라 멀비(Laura Mulvey)의 『시각적 쾌락과 내러티브 영화(Visual Pleasure and Narrative Cinema)』(1975)에서 구체화된다. 멀비는 여성을 향한 남성 주체적인 ‘응시(gaze)’ 혹은 ‘시각적 쾌락’을 영속화하는 것이 무엇인지 물으며, 여성은 응시를 받을 수밖에 없는 수동적인 상태에 머물게 된다는 지점을 지적하였다. 그녀가 말하길 영화에서 얻는 시각적 쾌락은 첫째로 통제적이고 지배적인 시선 속에서 인물들을 ‘대상화’하여 바라보는 관음주의적 쾌락이며, 두 번째 쾌락은 관객이 영화의 등장인물들을 환상 속에서 이상적 자아로 만든 후 그들의 시선과 동일시함으로써 발생하는 나르시시즘적 측면에서의 시각 쾌락증(scopophilia)이라고 말한다. 이에 따르면 여성 관객들은 남성의 시선을 동일시하거나 투사를 통해서만 마조히즘적 쾌락만을 경험할 수 있다.²⁴ 이처럼 남성이 주체적 시선을 점유하는 구조 속에서 성적 대상으로서 여성의 몸은 여성 스스로 끊임없이 개선해야 하는 자기혐오의 대상이 될 수밖에 없다. 마치 흑인들이 백인 우월적 재현 체계에 의해 타자로 구성되는 동시에 ‘검은 피부’에

²⁴ 로라 멀비, “시각적 쾌락과 내러티브 영화”, 『모더니즘 이후 미술의 화두』, 윤난지(편), 눈빛, 2007, pp.432-436 참조.

‘하얀 가면’을 쓰며 자신을 타자화하는 자기분열에 시달려 왔다는 프란츠 파농(Frantz Fanon)의 통찰처럼, 여성들은 자신들을 둘러싸고 있는 남성 중심적 재현 체계들에 의해 타자로 규정되는 동시에 스스로 타자화하는 자기 분열을 겪고 있다. 남성적 응시로 여성을 범주화하는 것은 여성을 성적인 존재로만 규정 지으며 여성의 감정과 경험, 그리고 욕망의 표출 방식을 남근 중심적 질서 속에서 제한하거나 여성의 욕망 자체를 부정하는 것이다. 따라서 여성의 정체성은 남성의 유용성에 따라 결정되며 이는 주체로서의 여성의 입지를 축소시켰다. 그러므로 남성적 쾌락을 위해 구성된 시각 체계 속에서 여성적 응시의 가능성은 여성의 정체성과 직결된다.

그러나 멀비의 논의는 여성적 응시의 가능성을 차단하고 있다. 남성적 응시(male gaze)란 단순히 응시의 주체가 남자라는 의미가 아니라 대상화하는 시선의 방식 자체를 의미한다. 또한, 실제 사회적 권력에 의해 구축된 시선이므로 남성 주체와 성적 대상인 여성의 역할 전도가 여성적 응시를 만들어내는 것도 아니다. 그것은 전도된 응시일 뿐이다. 그러므로 여성적 응시란 남성 지배의 재생산인 것이다. 따라서 남성 중심적 재현 체계에서 여성에게 가능한 응시는 나르시시적이거나 마조히즘적인 쾌락뿐이라고 그녀는 말한다.

남성적 응시에 반하는 여성적 응시 혹은 성적 이분법을 넘어서 새로운 시선을 만들어낸다는 것은 매우 어려운 일이다. 여성이 본다는 것은 남성 시선 중심의 상징 질서를 마주하며 그 완강함에 좌절하는 것에서부터 시작한다. 또한, 자기 응시로 인한 분열증적인 여성 주체의 고통과 거부의 행위를 수반한다.

그렇다면 미술에서 여성의 시선은 어떤 의미를 지녀 왔는가? 페미니즘 미술은 남성 중심적 시선의 역사 속에서 여성 신체의 재현 방식을 비판하는 한편 주체와 객체라는 이분법적인 시선의 논리를 폐기할 새로운 표현 방식들을 탐구하였다. 여성이 ‘보는 주체’가 되려 할 때 취했던 전략은 탈성별화된 주체가 되는 것을 감수하며 자신의 성을 포기함으로써 남성의 위치를 점하거나 아니

면 남성적 시선을 해체할 만한 강력한 방법을 모색하는 것이었다. 여성 미술가들은 남성적 응시를 거부하기 위해 노골적으로 신체를 재현하여 여성의 몸을 탈신비화하거나 혹은 기이하고 그로테스크하게 표현함으로써 페티시즘적 쾌락과 거부감 사이의 경계를 좁혀 남성적 응시의 심리적 기능을 무효화시켰다.

또한, 페미니즘 미술가들은 여성의 몸을 주체성과 섹슈얼리티를 재현하는 장소로 다루기 위해 노력하였다. 가부장제에서 여성의 몸은 생식 능력과 성적 쾌락을 기준으로 구분되어 정의되었다. 재생산을 위한 모성의 범주를 벗어나는 여성의 섹슈얼리티는 비정상적으로 분류하여 억제해야 할 것이었다. 즉 가부장제에서 승인하는 여성의 몸이란 쓸모 있고 순응적인 몸이다. 그리고 남성 편향적 시각 중심주의의 상징 질서를 각인시키며 사회적, 문화적 코드를 내재화시키는 메커니즘을 통해 효과적으로 여성의 몸을 억압한다. 이 같이 끊임없이 여성의 몸에 가해지는 가부장제적 폭력성에 저항하기 위해 페미니스트들은 여성의 몸에 근거한 읽기와 쓰기를 시도하며 여성적 시선의 가능성을 확보하고자 하였다.

데카르트의 코기토는 나(I)와 눈(eye)을 동일시함으로써 감각기관을 시각적 차원으로 환원시켰다. 그러나 그 ‘눈’은 남성 주체의 보편적 시선을 담지한 눈이었기 때문에 여성의 시각(sight) 경험과 여성의 관점은 배제되고 보편에서 어긋난 특수한 것이 된다. 또한, 여성의 몸에 대한 자율성은 당연히 여성 자신에게 있지만, 남성적 응시로 대상화된 여성의 몸은 남성이 ‘소유’하며 ‘사용’하는 것이 정당화되며 자율성을 잃는다. 성애화된 여성의 몸은 여성의 시선과 분리되었다. 그러면서 여성의 시선은 역사에서 배제되었고 의도적으로 무시되었으며 조작되었다. 결국, 시각 기관으로서의 눈은 단순히 보는 것에만 그치지 않고 소통 기관의 역할을 하므로 몸에 대한 자율성을 상실한 여성의 눈과 시선은 초점 없이 허공을 부유하는 것이 되고 만다.



[그림11] 식물들의 밀실, 2009. 캔버스에 유화, 194 x 254 cm



[그림12] Fluid Neon, 2016. 캔버스에 유화, 18 x 14 cm, each

본인의 작업에서 ‘눈’은 반복적으로 등장한다. <식물들의 밀실>[그림11]에서 숲 속에 숨겨진 눈의 형상부터 캔버스 자체를 얼굴로 여기며 과장된 눈을 그린 작업까지[그림12] 다양한 형상으로 곳곳에 등장한다. 그 중 몸과 얼굴에서



[그림13] 얼굴 없는 눈, 2015. 캔버스에 아크릴과 유화, 41.8 x 33 cm, each

분리된 채 부유하는 눈을 그린 <얼굴 없는 눈>[그림13]은 무기력한 여성의 눈을 대변한다. 조르주 바타이유(Georges Bataille)는 『눈 이야기』에서 ‘거세된 눈’을 통해 이 무기력한 시선을 설명할 수 있는 실마리를 제공한다. 그에게 ‘거세된 눈’은 외설을 두려워하며, 어떠한 불안도 느끼지 못하는 눈이다. 이 같은 눈은 바타이유에게 있어서 무기력을 의미할 뿐이다.²⁵ 이런 맥락에서 여성의 무기력한 눈은 몸의 주인이 되지 못하고 반쪽 주체로 축소된 채 무감각해진 여성의 바라봄과 같다. 즉 가부장제적 상징 질서에 길들고 순응하는 몸을 지닌 채, 자신의 욕망을 표출할 수 있는 출구를 잃어버린 여성이 느끼는 공허한 감각이라 할 수 있다. [그림14]는 <얼굴 없는 눈>과 함께한 설치한 드로잉으로 <Just Drawing>[그림15]을 원본으로 한다. 몸과 자연스럽게 연결되지 못한 머리의 각도와 무표정한 시선 처리는 무감각해진 여성의 시선을 나타낸다.

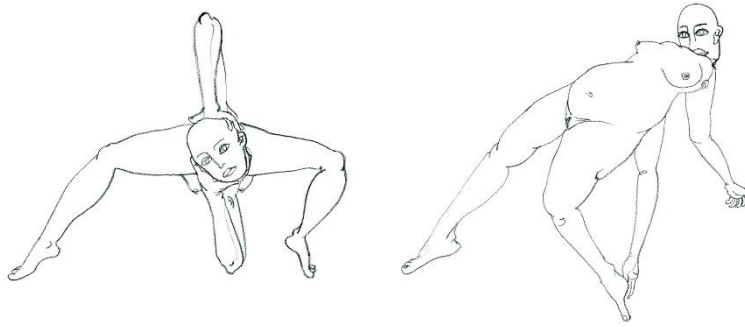
²⁵ 권이오, “눈(目)과 에로티즘”, 『프랑스어문교육』, 제 15집, 한국프랑스어문교육학회, 2003, p.293.

또한, 성기에서 튀어나온 얼굴과 눈은 몸의 주인인 주체로서 여성의 시선이 아니라 자신의 몸을 응시하는 자를 향한 객체의 무기력한 시선을 재현한다.[그림 16]

또한, 시선의 주체가 되지 못한 여성의 무기력한 눈은 다른 방식으로 자신의 잃어버린 시선을 찾는 모험을 한다. <얼굴 없는 눈>에 그려진 수많은 눈알은 눈알이라기보다는 마치 무한 증식하는 세포 같은 형상이다. 증식이라는 제어 불가능한 상태는 경계를 유지함으로써 항상성을 유지하는 통일된 주체의 존재 방식을 위협한다. 세포가 무한 증식하는 이미지가 주는 근본적인 불안은 유성 생식을 하는 두 이질적 타자가 얹혀 종을 재생산하는 차원을 넘어서는 불안이다. 단성 생식으로 자신의 개체 수를 증식하는 이미지는 아버지 없이 스스로 모든 것을 창조하며 처녀 생식하는 ‘원초적인 어머니(archaic mother)’에 대한 불안을 자극하기 때문이다. 타자를 필요로 하지 않고, 전제하지도 않는다는 점은 오히려 남성적 응시의 주체가 대타자를 통해 통일된 주체성을 획득하는 전제에 균열을 가한다. 잃어버린 시선을 되찾는 방식은 응시의 자리를 점유하는 것이 아니라 전제를 뒤흔드는 방식으로 불안감을 조성하는 것일지도 모른다.



[그림14] 얼굴 없는 눈, 2016. 전시 전경



[그림15] Just Drawing, 2005. 종이에 연필, 21 x 29 cm, each



[그림16] 얼굴 없는 눈, 2016. 전시 전경 (세부)

한편 <얼굴 없는 눈>에서 보이는 얼굴과 분리된 눈, 뭉개진 코, 성기화된 입 등은 신체 기관이 본래의 기능을 상실하거나 이탈한 형상으로 그로테스크함을 자아낸다. 몸 안의 것들이 밖으로 흘러나와 몸의 내부와 외부의 경계를 허무는 형상은 비체의 이미지이다. 그로테스크하게 그려진 눈은 클리토리스와 같은 여성의 성기를 유추할 수 있는 형상[그림17]과 함께 빈번히 등장한다.



[그림17] 얼굴 없는 눈, 2015. 캔버스에 아크릴과 유화, 56 x 42 cm, each

바타이유가 『눈 이야기』 속에서 눈과 성기를 연결했던 것처럼, 사실 눈과 여성의 성기는 그 형태적 유사성 및 특성으로 인해 연결되어 사유되었다. 남자의 눈을 멀게 하는 메두사의 머리는 여성의 성기를 상징한다는 점은 익히 알려져 있다. 신화에 의하면 남자는 메두사의 눈을 보면 눈이 멀기 때문에 볼 수 없었다. 이는 거세 공포의 상징으로 해석되었다. 과거 여성의 성기는 생산과 풍요의 원천으로 상징되기도 하였으나 메두사의 신화에서 볼 수 있듯이 어느 순간 여성의 성기는 불안과 두려움을 주는 대상이 되었다. 남성 중심적 시각 체계에서 ‘본다는 것’은 욕망과 직결된다. 욕망이 개입된 시선인 응시는 여성에게 허락된 것이 아니었다. 가부장제에서 남성은 욕망의 주체가 될 수 있어도 욕망의 대상이 될 수는 없기 때문이다. 따라서 여성의 눈, 그리고 욕망의 장소로서 여성의 성기는 부정적 의미로 동일시되었다. 신비스러운 생산의 장소였던 여성의 성기는 ‘이빨 가진 음부’로 대체되며 결핍과 공포의 대상이 되었다. 본인 작업에 그려진 ‘눈’과 바기나 덴타타를 연상시키는 형상들은 그로테스크하지만 경쾌하다. 배경으로 칠해진 연보라색의 바탕칠은 기체와 같은 가벼움의 감각을 표현하기 위해 스프레이를 사용하였다. 공중에 떠 있는 얼굴의 형상과 눈은 거세된 채 공허하게 바라보는 눈에 머무는 것이 아니라, 마치 움직이는 세포처럼 힘과 방향성을 가진 것으로 표현된다. 이는 ‘얼굴’이라는 이성과 정신을 상징하는 ‘머리’의 위치를 벗어나 자유롭게 떠돌아다니는 ‘눈’으로도 읽을 수 있다. 그것은 몸으로부터 분리되어 무기력하게 허공만 응시한 채 부유하는 여성의 눈인 동시에 그 이탈 속에서 이질적인 것들과 엉키고 재결합하며 새로운 가능성을 찾아 돌아다니며 유희하는 눈이다.

또한, <얼굴 없는 눈>에서 눈만 얼굴로부터 이탈한 것이 아니다. 얼굴의 형상도 분리 및 해체된다. 얼굴은 인간화된 정체성이 형상화된 표면이다. 인간에게 얼굴이란 서로 다른 존재로 인식하게 하는 동시에 각각의 정체성을 집약적으로 나타내는 역할을 한다. 몸의 관점에서 볼 때 얼굴은 머리에 위치한다. 그

러나 머리와 얼굴은 다르다. 머리는 신체 일부분이지만 얼굴은 표면이자 접면이다. 얼굴은 감정을 드러내는 몸의 기관으로, 신체에서 벗어나 표정으로 표현 능력을 지닌 표면이 된다. 또한, 표정의 변화는 문화적 산물이므로 인간의 얼굴은 동물의 머리와 구별되며 인간을 규정하는 중요한 신체 부위이다. 이 때문에 이분법적 위계질서가 각인된 상징으로서 얼굴에 대한 철학적 사유는 근대적 체계를 비판하는 지점에서 자주 언급되곤 한다.

질 들뢰즈(Gilles Deleuze)는 얼굴의 역사를 특유의 지정학으로 설명한다. 신체에서 얼굴이 특권적 영역으로 솟아나는 것은 동물의 코드에서 벗어나는 탈영토화이며, 이렇게 솟아난 얼굴을 합리적 주체의 초상으로 조직하는 것은 그것을 다시 인간의 코드에 가두는 재영토화하는 것²⁶이라 하며 얼굴의 형상성(visagit)에 대해 말한다. 얼굴의 형상성이란 “납근 질서에 의해 부여된 식별, 변별의 표지이며 고정화된 인간화 방식이라 할 수 있다. 즉 인간으로 조건 지워진다는 것은 단선적 의미 구조와 가치체계 안에서 납근이란 초월적 기표 아래 종속된다는 것”이다.²⁷

이처럼 얼굴이 분해되는 형상은 가장 인간다움을 표상하는 얼굴의 통일성과 동질성이 무너지는 것을 통해 단일한 주체의 분열을 상징한다. 얼굴이 뜯겨 나가는 형상들[그림18],[그림19]은 괴물의 형상이 되어가는 것을 통해 단일한 주체를 위협하며 자신의 타자성을 발견해 나가는 과정이다. 얼굴을 잃는다는 것은 상징적 질서 안에서 정체성을 잃는다는 뜻이기도 하지만 동시에 상징적 언어 질서에 편입되어 순응적으로 된 몸으로부터의 이탈이기도 하다. 눈과 얼굴의 영역 이탈은 유기적인 전체성으로서의 육체를 해체하며 단일한 주체의 시선을 분열시키는 것을 통해 시선 주체의 탈주체화를 꾀한다.

²⁶ 진중권, 『현대미학강의』, 아트북스, 2013, p.215.

²⁷ 윤지영, “포스트 휴머니즘의 급진적 운동성”, 『철학논집』, 제26집, 서강대학교 철학연구소, 2011, p.200.



[그림18]

(左) Faceless Structure No.2, 2015. 캔버스에 유화, 27.2 x 22 cm

(右) Faceless Structure No.3, 2015. 캔버스에 유화, 34.8 x 21.2 cm



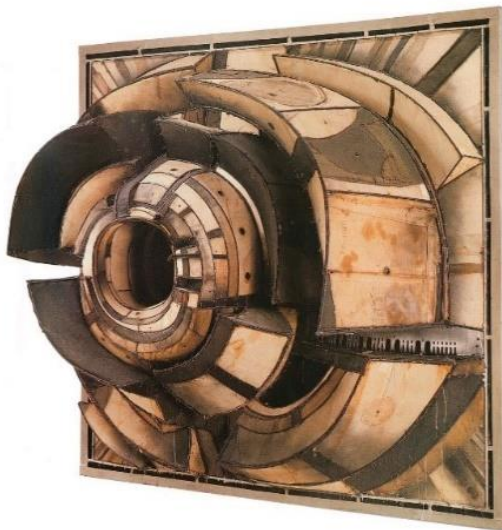
[그림19]

(左) Kiss Me Deadly, No.2, 2015. 종이에 아크릴과 유화, 목탄과 연필, 76 x 56 cm

(右) Kiss Me Deadly, No.1, 2015. 종이에 아크릴과 유화, 목탄과 연필, 76 x 56 cm

이러한 탈주체적 시선에 관한 관심은 그것을 재현하는 방식에 대한 고민으로 이어졌다. 그러한 고민은 ‘맹점(blind spot)’에 대한 관심으로 나타났다. 맹점은 눈의 구조를 연상시키며 서구 근대 철학이 이성으로 도달할 수 없는 불가능한 지점을 의미한다. 따라서 근대적 시선의 한계를 드러내는 지점의 상징인 맹점은 여성적 응시의 가능성을 탐구하기 위한 첫 번째 영역이었다.

본인에게 리 본테쿠(Lee Bontecou)는 근대 시각 체계 한계인 맹점을 여성적 응시가 가능한 출발점으로서 심도 있게 형상화하는 작가로 읽혔다. 본테쿠의 작업 〈Untitled〉(1962)[참고그림]은 낡은 상업용 세탁기의 컨베이어 벨트(conveyor belts)를 강철 프레임에 꿰매 붙인 것이다. 가부장적 사회가 여성의 성기를 공포의 대상으로 묘사하는 것을 역용하여 강력한 여성의 성기를 형상화하였다. 화면의 중앙에 있는 강철 이빨을 가진 입과 같은 형상의 검은 구멍은 바기나 텐타타를 연상시키는 동시에 비어있는 눈과 같은 형상으로 맹점을 은유하는 것으로 보인다. 질에 대한 노골적인 암시와 탁월한 바느질 땀의 사용에도 불구하고 현대 남성 비평가들 대부분은 본테쿠의 작품을 산업주의, 기계의 힘, 추력과 추진력의 도상으로 설명하지만,²⁸ 화면 중심을 향한 나선형적 구조와 텅 빈 큰 구멍으로 상징된 확대되고 과장된 소실점은 오히려 하나의 소실점으로 수렴되는 직선적 세계관으로서 원근법적 체계를 재전유하며 보는 주체의 시선을 섬뜩함으로 되돌려 준다. 그녀는 “나는 절대 멈추지 않는 공간을 좋아한다. 검은색은 그러한 공간을 상징한다. 나의 작업에서 구멍과 상자는 비밀과 은신처를 의미한다.”²⁹라고 말했는데 이는 남성 주체의 시선을 포획하는 전복의 가능성을 담지한 맹점에 대한 인식을 어렵듯이 찾아볼 수 있다.



[참고그림] 리 본테쿠, Untitled, 1962. Welded steel and canvas, 68 x 72 x 30 inch

²⁸ 헬레나 레킷, 『미술과 페미니즘』, 오숙은(옮김), 미메시스, 2007, p.52.

²⁹ The Museum of Modern Art, *MoMA Highlights*, New York: The Museum of Modern Art, 2004, p.254.



[그림20] No.1, 2015. 캔버스에 유화,
72.7 x 50 cm



[그림21] Lady-X No.3, 2015. 캔버스에 유화, 90.9
x 60.6 cm

〈Lady-X No.1〉[그림20]에서 시선을 다루는 방식은 리 본테쿠가 섬뜩함을 통해 타자의 시선을 되돌려주는 방식과 유사하다. 타자의 응시를 되돌려주는 방식은 곤충들의 보호색에서 극명하게 드러난다. 나비나 나방 같은 곤충들은 날개 위의 작은 검은색 점들로 이루어진 눈 모양의 얼룩을 통해서 응시를 되돌려 줄 수 있다. 먹잇감이 된 곤충들의 신체가 타자에게 포식자의 응시를 되돌려줄 뿐 아니라 타자의 응시를 재생한다.³⁰ 〈Lady-X No.1〉은 화면 중앙에 여성의 몸을 정면으로 배치하여 그렸다. 팔, 다리가 화면에서 잘리어 가슴과 성기가 두드러지고, 얼굴은 고정되지 않은 채 흔들리는 상태를 그린 〈Lady-X No.1〉은 남성적 응시의 대상으로서의 여성의 몸을 그리되, 그것을 거부하는 여성의 얼굴을 응시의 대상으로서 포획되지 않게 초점이 나간 채로 흔들리는 것으로 묘사하였다. 그러나 여성의 가슴을 ‘눈’으로, 성기는 ‘입’으로 보이게끔

³⁰ 마린 보조비치, 『암흑지점』, 이성민(윙김), 도서출판b, 2004, pp. 43-44.

하여 여성의 몸 자체가 남성적 응시의 시선을 되돌려주는 ‘대응으로서 의태(mimicry)’로 작용하게끔 하였다.

한편으로는 남성적 응시에 대한 대응으로서 ‘응시의 되돌려줌’을 포기하고 응시의 지점을 텅 빈 공백으로 만들어 버린다. <Lady-X No.3>[그림21]는 얼굴에서 여성의 눈이 있어야 할 부분에 텅 빈 구멍을 그려 넣었다. 이는 사각틀의 화면 안에 타원형의 구멍을 그려 시선이 외부로 확장되어 나가지 않고 구멍 내부로 집중하게 한 것이다. 그림으로써 시선의 교환이 아닌 시선을 한 방향으로 고정해 응시를 소환한다. 그러나 소환된 응시가 향하는 부분은 텅 빈 구멍이다. 이 공백의 구멍 저편에는 중앙에 검은 구멍이 있는 얼굴형을 본뜬 2개의 형상이 있지만, 일부분을 중첩하여 그려 초점이 흔들리는 듯한 효과를 주었다. 소환된 응시가 바라보는 것은 ‘텅 비어있음’, 혹은 초점이 흔들려서 정확히 볼 수 없는 또 다른 구멍이다. <Lady-X No.1>이 남성적 응시를 똑같이 재현하는 방식으로 응시에 맞대응했다면, <Lady-X No.3>는 바라보는 것이 ‘텅 비었다는 것’ 혹은 ‘볼 수 없다는 것’을 상기시켜 줌으로써 주체가 응시 자체를 의식하게 만든다. 응시를 의식하게 하는 것은 주체의 시선(the eye)과는 또 다른 응시(the gaze)가 발생하는 순간을 경험하게 하는 것이다. 응시의 출현이라는 이분열적 순간은 응시 주체를 불명확하게 만든다. 분열로 인한 남성 주체의 공포와 불안감은 쿠르베의 <세계의 기원>에서 극명하게 드러난다.

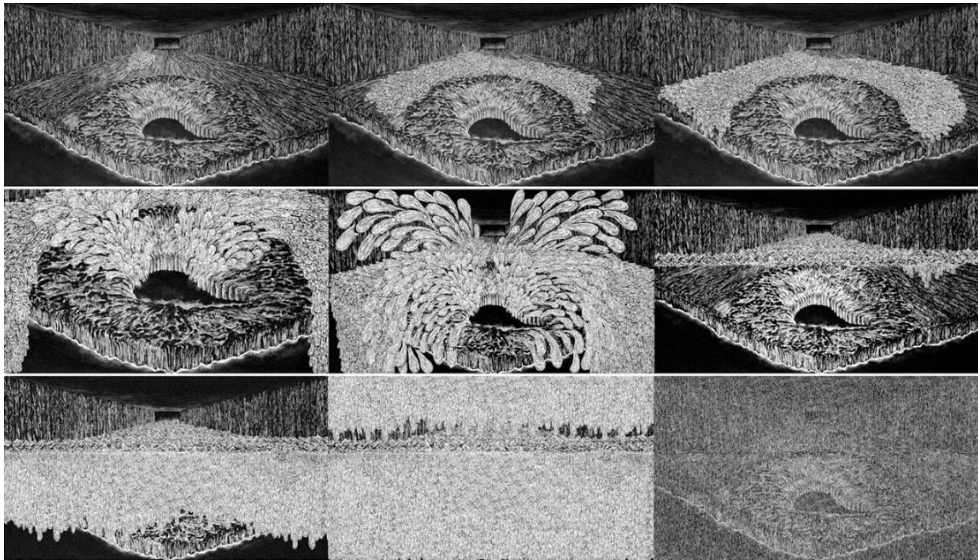


[참고그림8] 귀스타브 쿠르베(Gustave Courbet),
The Origin of the World, 1866. 캔버스에 유화, 46 x 55 cm

구스타브 쿠르베(Gustave Courbet)의 <세계의 기원 The Origin of the World>[참고그림8]은 양가적 의미로 해석할 수 있다. 우선 이 작품은 남성적 응시를 미화시키지 않고 구체적인 것으로 적나라하게 보여주었다. 여성의 몸을 대상화하는 남성적 시선이 지닌 문제를 사실적으로 보여준 것이다. 동시에 여성의 성기를 세상의 근원으로 명명함으로써 세계의 근원이 남성적인 것이 아니라 여성적인 것임을 인식시키며 남성 우위의 위계적 질서를 위협한다. 그러나 얼굴과 팔다리가 보이지 않게 가슴부터 성기까지 잘라내진 화면에서 여성의 몸은 죽은 몸 혹은 파편화된 신체로 대상화된다. 여전히 쿠르베의 그림은 남성적 응시에 머물러 있다. 왜냐하면 그가 여성의 성기를 세상의 기원으로 말하였지만, 여성의 성기는 남성기의 ‘없음’으로 규정된다. 여기서 남성 중심적 시선이 적용되는데, 그 논리는 ‘있음(존재)’으로부터 ‘없음(부재)’을 규정하는 이분법적 방식이다. 흔히 말하는 오이디푸스 콤플렉스는 ‘없음’에 대한 두려움인데 이것은 알 수 없는 것에 대한 불안과 두려움이기도 하다. 또한, 끝까지 알 수 없는 것으로 남으면 그것은 공포의 대상이 된다. 서구의 남성적 세계관은 ‘알 수 없음’과 같은 무지의 세계를 참지 못한다. 바라보는 것이 ‘텅 비었다는 것’ 혹은 ‘알 수 없다는 것’을 상기시켜주는 이 같은 응시의 출현은 주체를 분열시키며 불안하게 만든다. 이것을 해결하는 방법은 그 대상을 정복하는 것이다. 따라서 ‘없음’으로써 여성의 몸은 정복의 대상이 된다.



[그림22] The Big Splash, 2011. 캔버스에 아크릴과 잉크, 75 x 230 cm



[그림23] 세계의 끝, 2011. 싱글 채널 비디오, 00:00:55

뤼스 이리가라이의 말에 따르면, 여성의 성기는 시각 중심적 재현 체계의 렌즈 속에 난 ‘구멍’이며 그 절대적인 ‘없음’은 남성 주체에게 두려움과 공포를 가져왔다. 따라서 두려움과 공포의 대상이 되는 알 수 없는 구멍은 재현의 무대에서 사라져야 했다.³¹ 이러한 ‘알 수 없음’으로써 여성 성기에 대한 두려움은 비어 있음을 상징하는 깜깜한 동굴, 블랙홀과 같은 구멍으로 이미지화되어 나타난다.

본인 작업에서 반복적으로 재현되는 ‘검은 구멍’은 다양한 맥락에서 표현되었다. <세계의 끝>(2011)은 이 ‘검은 구멍’ 자체를 주제화하였던 작업이다. 본인은 <세계의 끝> 시리즈에서 검은 구멍을 화면 전체를 아우르는 도상으로 제시하였다.[그림22],[그림23] 1점 투시법으로 검은 구멍을 둘러싼 육면체의 공간과 그 공간에서 소실점으로 수렴되는 지점을 사각의 검은 벽으로, 근경의 검은 구멍을 2점 투시법으로 서로 어긋나게 위치시켰다. 1점 투시와 2점 투시가 혼재한 공간은 시각적 불안감을 일으키며 공간의 통일성에 균열을 가한다. 검은

³¹ 박정오, “새로운 상징 질서를 찾아서-뤼스 이리가라이”, 『페미니즘-어제와 오늘』, 한국영미문학페미니즘학회, 민음사, 2000, pp. 189-190.

구멍이 있는 육면체 내부를 응시하는 시점 자체가 〈세계의 끝〉이 재현하고자 하는 핵심이었다. 이 같은 도상의 구도는 본인의 작업에서 자주 반복되었다. 〈경계가 없어진 소리〉[그림24], 〈If You were Me〉[그림25], 〈Revealing Mouth〉[그림26]가 그것이다. 또한, 〈세계의 끝〉 시리즈는 스톱모션 애니메이션으로 제작하기도 하였는데, 육면체의 검은 공간에 스며드는 물로 공간 전체가 침수되고 화면 중앙의 검은 구멍을 통해 고인 물이 분출되어 침수에서 벗어나지만, 다시 물이 스며들며 똑같은 상황이 무한 반복되는 내용을 담고 있다. 이는 똑같은 상황이 무한 반복되는 세계에 대한 무력감을 상징하기도 하지만, 모든 것을 삼켜버리는 검은 구멍에 대한 불안과 공포 또한 작업에서 표현하고자 한 주된 정서이다. 마치 변기의 물이 내려가



[그림24] 경계가 없어진 소리, 2008. 캔버스에 유화, 130.3 x 193.9 cm



[그림25] If You were Me, 2010. 캔버스에 아크릴, 80.3 x 116.8 cm

면서 그곳에 있었던 배설물은 사라지지만, 궁극의 공포는 변기 물이 내려가지 않아 잔존물이 다시 되돌아오는 것인 것처럼, 〈세계의 끝〉에서 고인 물이 분출되는 것은 육면체 내부를 응시하는 시선에 대한 반격인 동시에 공포 그 자체를 재현한다. 검은 구멍은 여성의 눈이자, 성기, 그리고 입이기 때문이다. 급작

스럽게 뿜어내는 물줄기는 마치 침묵 끝에 내지르는 비명과 같다. 동시에 여성의 오르가슴 같기도 한 이 물줄기는 남성적 응시를 잠식하는 전복적 행위에 도달하고자 한다.



[그림26] Revealing Mouth, 2010. 캔버스에 유화, 226 x 546 cm

본인은 여러 작업에서 남성적 응시의 여집합으로서 여성적 응시의 가능성을 상상해왔다. 시선의 주체가 되지 못하는 여성의 무기력한 눈을 통해 남성적 응시가 가하는 폭력을 드러내기도 하였고, 남성적 응시의 자리를 점유함으로써 여성적 응시를 가능하게 하는 것이 아니라 그 전체를 뒤흔드는 방식, 즉 시선의 증식을 통해 단일한 주체의 시선을 위협하는 방식을 상상해보기도 하였다. 또한, 시선 주체의 탈주체화를 통해 남성적 응시를 벗어나고자 하기도 했으며, 남성적 응시를 되돌려주는 ‘대응으로서 의태’를 통하여 여성적 응시를 ‘검은 구멍’으로 상징화하여 구체적 형상으로 표현하고자 했다. 그리고 여성이 시선의 주체가 되어 쾌락의 눈, 즉 여성적 주이상스(feminine jouissance)³²로 남성적 응시를 잠식하는 것을 꿈꾸기도 하였다.

³² 여성적 주이상스(feminine jouissance)란 뤼스 이리가레이(Luce Irigaray)가 라캉의 정신분석학을 바탕으로 발전시킨 개념으로, 이 개념을 활용하여 여성의 다름을 긍정적으로 이론화하였다. 이리가레이는 여성을 남성의 쾌락 받이로서 남성에게 종속된 것으로 보는 남근이성중심주의적인 시각에 반대하고, 여성적 주이상스가 여성 육체의 형태학 안에 존재한다는 관점을 제안하였다. 그럼으로써 남근이성중심주의에 의해 거세된 것으로 이론화되던 여성의 성 정체성을 부정하고, 여성의 특수한 섹슈얼리티를 긍정하였다. (‘남근이성중심주의’, 두산백과사전 참조)

그러나 ‘응시(gaze)’란 시각의 체제성을 반영한 데 비해 오히려 본인 작업은 ‘들여다보기(seeing in)’에 더 맞닿아 있다. 그로테스크한 형상과 회화의 표면을 매개로 현실 세계의 부조리를 ‘들여다보게’ 하여 비가시적인 존재들을 감지하게 하는 것이다. 본인 작업에 있어 그로테스크는 단지 표상적 기능에 머물거나 혹은 승화되는 것이 아닌 실제적 감각으로 환원되는 것을 목표로 한다. 이 감각을 통해 응시를 건드리고자 하는 것이다. 그로테스크가 전복하고자 하는 것은 바로 시각성이 준거의 틀로 삼는 기존의 범주들과 사회 질서가 세워져 있는 시각 체계³³이기 때문이다. 따라서 회화적 표현에 있어 여성적 그로테스크가 여성적 응시를 향한 우회로 작용할 수 있다고 본다.

여성들이 자신의 몸을 떠나지 않고 시선의 주체가 되어 여성의 시각 경험에 따른 심미적 쾌를 느끼고자 하는 열망은 여성주의적 정체성에 대한 인식으로 이어졌다. 결국, 여성주의적 정체성을 통해 시선의 주체가 되어야 여성적 응시가 가능함을 알게 되었다. 따라서 남근 중심적 상징 질서를 압도할 수 있는 감각적 힘으로써 여성적 그로테스크를 기존 체계를 변경시키며 여성적 응시를 가능케 하는 전제조건으로 생각한 것이다. 그러므로 여성주의적 시각 언어를 구축하는 일은 여성적 응시의 가능성을 탐구하며 남성적 응시를 교란하고 시선의 체계를 변경하거나 해체하는 전략을 통해 가능할 것이다.

2. 여성주의적 주체의 전복적 웃음

웃음은 전통적으로 ‘진지함’과 대립하는 것으로 여겨져 왔다. 오히려 웃음은 모든 진지한 것, 그리고 그것이 만들어낸 공포로부터의 해방을 뜻하기 때문에 서양 사회에서 전복적인 힘을 가진 표현 수단으로 간주하기도 한다.

³³ 김혜련(2009), 앞의 책, p.212.

그러나 이러한 웃음 역시 서구 가부장적 전통에서는 여성에게 주어진 감각은 아니었다. 오히려 여성은 전통적으로 유머 감각이 없는 존재로 여겨져 왔다. 심지어 농담조차 여성들에게는 도전적이고 주제넘은 행위로써 허용되지 않는 것이었다. 프로이트 역시 농담이 이루어지는 상황을 남성 농담자와 농담의 대상인 여성 그리고 제삼자인 남성 청취자라는 세 요소에 의해 이루어진다고 분석하며, 농담을 남성적 성 역할 구분에 바탕을 두고 바라보았다.³⁴ 이러한 분석은 여성이 유머 감각이 없다는 가부장적 전제를 바탕으로 하지만 동시에 웃음의 감각에서 소외된 여성이 남성 질서에 개입하여 그것이 가진 전도적 힘을 발휘할 수 있는 여지가 있음을 알려준다. 뤼스 이리가라이는 이러한 웃음의 전도적 가능성을 다음과 같이 서술한다.

“웃음은 세속적 억압에서 벗어나는 첫 번째 해방 형식이 아닌가? 남근적 상징은 곧 심각한 의미와 같은 말이 아닌가? 아마도 여성과 그녀의 성적인 관련성들은 ‘처음으로’ 웃음을 통하여 그러한 남근적 상징을 초월할 수 있지 않을까?”³⁵

1975년 『라르크 L'Arc』 지에 실린 엘렌 식수의 『메두사의 웃음 Le Rire de la Méduse』은 그 제목 자체가 전복적이다. 메두사는 거세 공포를 상징하는 그리스 신화에 나오는 마녀 혹은 괴물이다. 그러한 ‘메두사’와 ‘웃음’을 나란히 병치시켜 놓는 것은 남성 또는 남성 중심적 이데올로기를 향한 여성의 도발적인 ‘비웃음’을 상징한다.

이렇게 볼 때, 여성의 웃음은 남성 중심 질서를 전도시키는 공격적인 행위인 동시에 그것을 극복하는 가능성을 여성주의적 관점에서 새롭게 전용해 볼 수 있다.

³⁴ 김정순, “전도적 전략으로서 여성 희극 : 베스 헨리의 『데뷰 무도회』를 중심으로”, 『영어영문학』, 제 43권 3호, 1997, pp. 651-652.

³⁵ Irigaray, Luce. *This Sex Which Is Not One*. Trans. Catherine Porter, Ithaca, N.Y. : Cornell UP, 1986, p.163, 앞의 책, p.654에서 재인용.

본인의 작업에서 드러나는 ‘웃음’은 사실 미소를 가장한 조소(ridicule) 혹은 비웃음에 가깝다. 웃음의 다양한 종류를 언급하기에 앞서, 웃음은 농담(joke), 아이러니(irony), 유머(humor), 위트(wit), 풍자(satire), 그로테스크(grotesque)와 같이 희극성과 관련된 수사학의 영역과 명확하게 구분되지 않고 같은 개념으로 사용되고 있다. 그러나 본인이 작업에서 다루고자 하는 ‘웃음’은 희극성이나 현상 그 자체로서 웃음이라기보다는 세계에 대한 주체의 태도로서 웃음의 기능적인 측면을 다루고자 한다. 합리적으로 설명하기 어렵거나 이성의 언어가 닿지 못하는 지점을 표현해주는 ‘웃음’은 주체의 내면을 표면으로 끌어올리는 동시에 주체의 이중성을 드러낸다.



[그림27] 어리석음, 2016. 캔버스에 유화, (左) 27.3 x 22 cm, (中) 30cm diameter, (右) 27.3 x 22 cm

〈어리석음 Stupidity〉 시리즈 [그림27]는 루이스 캐럴의 『이상한 나라의 앨리스』에서 체셔 고양이가 웃고 난 다음, 고양이의 신체가 사라지고 ‘웃음’만 남아있는 ‘고양이 없는 웃음’에서 착안하였다. 이 모티브는 〈Grinning like a Cheshire Cat〉[그림28]과 〈My Little Riot Girl〉[그림29]과 같이 다른 작업에서도 몇 차례 반복되어 나타난다.

우선 〈어리석음〉 시리즈의 주된 이미지는 해골 위에 붉은 선으로 그려진 웃음의 형상이다. 이는 단일하지 않은 이중적 주체의 은유이다. 죽음을 상징하는 해골은 이미 죽은 존재이기 때문에 웃음을 자을 수 없다. 그러나 그 위에 그려진 웃음의 형상은 자기 존재의 소멸과 그것을 대면하는 초연함을 넘어선 초탈

의 웃음을 보여준다. 이것은 주체의 분열을 전제로 하는데, 이 같은 관점은 바타이유의 웃음 이론에서 유사성을 찾아볼 수 있다. 바타이유의 웃음은 역사적 관점에서 열려 있는 주체의 이중성과 연관이 있다. 그에게 주체는 경멸적인 자아와 장엄한 자아로 분열되어 나타난다. 전자가 합리적 이성애 토대를 둔 노예로서의 자아라면, 후자는 이를 부정하는 주인으로서의 자아이다. 주인의 웃음인 ‘우월적인’ 웃음은 존재를 부정하는 웃음으로써, 현실에서 존재를 확정시키는 것을 거부하는 웃음이다.³⁶ 따라서 <어리석음>이란 제목이 암시하듯 분열된 주체가 짓는 웃음은 합리적 이성을 가진 주체가 어리석은 주체를 향한 조롱 섞인 비웃음이 아니다. 오히려 어리석은 자기 자신에 대한 웃음이다. 즉 ‘안다’라고 가정된 합리적 주체는 자기가 모른다는 사실조차 알지 못해야 성립 가능해진다. 서구 남근이성중심주의(phallogocentrism)는 이 ‘어리석음’을 여성에게 배치함으로써 합리적 이성을 지닌 주체를 발명할 수 있었다. 그러나 자신의 무지에 대한 무지야말로 안다고 가정된 주체의 어리석음이다. 즉 서양철학의 뿌리 깊은 주체관념이 사실은 그 주체가 배제한 ‘아무것도 알지 못함’, 즉 무지 내지는 어리석음에 있다는 것이다.³⁷ 오히려 이성으로는 도달할 수 없는 불가능의 지점을 받아들인 자는 자신의 어리석음을 농담으로 즐길 줄 알며 웃는다. 따라서 <어리석음>에서 보이는 웃음은 자신의 어리석음을 받아들인 분열된 주체 혹은 가부장제의 어리석음을 향한 여성 주체가 짓는 초탈한 쓴웃음이다.

³⁶ 피종호, “후기구조주의의 웃음미학”, 『독일어문학』, Vol. 18, 한국독일어문학회, 2002, p.255.

³⁷ 아비탈 로넬, 『어리석음』, 강우성(옮김), 문학동네, 2015, p.526.



[그림28] Grinning Like a Cheshire Cat, 2015.
캔버스에 유화, 60.6 x 40.9 cm



[그림29] My Little Riot Girl, 2015. 캔버스에 유화, 181.8 x 227.3 cm

이에 비해 “체셔 고양이처럼 웃는다”라는 영문 표현을 제목으로 가져온 <Grinning Like a Cheshire Cat>에 그려진 웃음의 성격은 조금 다르다. 이는 잠재된 공격성을 감추지 못한 웃음이다. 이빨을 드러낸 웃음은 도무지 감추지 못한 웃음이듯, 보는 이를 쏘아보는 듯한 큰 눈과 함께 이빨을 드러낸 채 웃고 있다. 올라간 입꼬리 위에 내려간 입꼬리를 중첩하여 웃는 동작을 그림으로써 이 웃음이 미소에 머물고 있지 않음을 표현한다. 물론 미소는 웃음의 한 종류이다. 소리 없이 빙긋이 웃는 웃음으로, 웃음의 전 단계로 이해된다. 그러나 ‘미소’에는 주체가 이성의 힘을 통해 설정하고 있던 경계를 파괴하는 폭발력이 없다. 웃음이 터져 나오는 순간은 주체가 자발적으로든 타의에 의해서든 자신의 육체에 대한 통제력을 포기하는 찰나이며,³⁸ 욕망을 드러내는 순간이기도 하다. 다시 말해 웃음은 인간의 표현 동작인 동시에 육체적 반응이라 이 위계적인 이분법적 분리를 무효로 하는 작용을 한다. 웃음은 주체가 육체에 대한 통제 능력을 상실한 상태일 뿐만 아니라 스스로 단일하다고 믿는 이성적 주체를 분열시킨다.

루이스 캐럴의 <이상한 나라의 앨리스>에 나오는 체셔 고양이는 웃음만 남기고 사라지는 모티브로 나온다. 처음에는 웃음으로 사라지고 두 번째는 웃음으로 나타난다. 몸 전체를 드러내기도 하고 때로는 잘린 머리로 등장하기도 한다. 잘린 머리는 ‘머리’라는 이성의 공간과 육체적 공간이 분리되어 주체가 분열된 상태를 상징한다. 그림에서 강조된 크게 뜬 눈의 형상은 눈이 감기지 않을 정도로만 웃고 있다는 것을 알 수 있다. 이는 억눌려 있던 욕망이 통제되지 않아 터져 나오는 웃음이 모습을 드러내는 순간, 위악적 냉소로 자신을 위장하며 상대를 교란하는 모습을 형상화하고자 한 것이다. 위장은 일종의 ‘가면 쓰기’이다. 조앤 리비에(Joan Riviere)에 따르면 여성이 된다는 것은 자기 안에

³⁸ 이준서, “문학 텍스트 속의 ‘웃음’”, 『독일어문화권연구』, vol. 10, 서울대학교 독일어문화권연구소, 2001, p.144.

있는 남성성을 ‘감추는’ 과정이다. 지배 문화 안에서의 비난과 처벌이 두려운 여성은 자신을 위장하는 가면을 씌으로써 여성이 된다는 것이다.³⁹ 위장은 잠재된 공격성을 감추기 위한 것이다. 또한, 이 공격성은 남근 질서에 대한 분노를 함축한다. 남성적 권력과 시선은 여성의 삶에 잠복해 있다가 분열되며 충동을 만들어 내지만 여성은 일종의 ‘가면 쓰기’를 통해 남근 질서를 향한 분노를 웃음으로 치환하며 남근 중심 질서를 진지하게 받아들이길 거부하는 방식으로 그것에 도전한다. 한편, 〈My Little Riot Girl〉[그림29]에서 화면 중앙 위쪽에 그려진 나무 위에 올라서 있는 캐릭터의 웃음 역시 〈Grinning Like a Cheshire Cat〉[그림28]과 같은 성격을 지니고 있다. 다만 화면 왼쪽 나무 뒤에 숨어 고개를 내밀고 있는 인물들과 화면 오른쪽에 아래 위치한 화면 밖을 불안한 눈빛으로 바라보는 인물, 그리고 화면 정중앙에 흘러내리는 선으로 그려진 해골의 웃음은 남근 중심주의와 지배적 젠더 체계 속에서 여성주의적 주체가 형성되어가는 ‘비체 되기’ 과정을 여성 주체의 웃음과 함께 다양한 단계로 보여준다.

웃음에 관한 또 다른 작업 〈강탈당한 머리카락 The Rape of the Lock〉 시리즈[그림30]는 알렉산더 포프(Alexander Pope)의 의사 영웅시(mock-heroic)의 제목을 따온 작업이다. 의사 영웅시란 자그마하고 사소한 일을 서사시의 고양된 스타일을 가미시켜 희극적 효과를 내는 것을 목적으로 하는 시 형식이다. 이 시는 18세기 영국 귀족 청년이 한 귀족 여인의 머리카락 한 타래를 장난삼아 잘랐고, 이 행동이 당시 유명한 가톨릭 집안끼리의 싸움으로 번지게 되자 두 가문의 화해를 위해 알렉산더 포프에게 화해의 시를 써줄 것을 권유하여 쓰인 작품이다.⁴⁰ 포프는 작은 일을 큰일처럼 부풀린다는 점에서 여성의 허영과 히스테리적 본성이 의사 서사시의 본질과 유사하여 이 시를 쓰게 되었다고

³⁹ 이현재(2016), 앞의 책, p.41.

⁴⁰ 이혜수, “의사 영웅시와 “소설화”- 『머리카락 강탈』을 중심으로”, 『영어영문학』, 제55권 5호, 2009, pp.865-867 참조.

한다. 이 같은 포프의 발언은 여성의 성격을 판에 박힌 소극적인 것으로 고정화하면서 가부장제적 질서를 강화한다.



[그림30] 강탈당한 머리카락, 2016. 전시 전경

여기에서 히스테리(hysteria)라는 어휘를 살펴볼 필요가 있는데, 히스테리는 ‘자궁’을 뜻하는 그리스어에서 유래한 심리적 용어이다. 히스테리가 여성의 생식 기관의 명칭에서 유래된 이유는 “이 단어가 뜻하는 정서적 장애가 여성에게만 나타나며 그것은 곧 자궁에 장애가 있기 때문”⁴¹이라 여겨져 왔기 때문이다. 또한, 히스테리와 여성의 웃음, 광기를 동일시하는 이분법적 사고는 만연해 있다. 그러나 이 사실은 남근이성중심적인 상징체계 안에서 감정과 몸으로 등치된 여성은 오랫동안 침묵하거나 광기로 말할 수밖에 없었다⁴²는 것을 반증한다. 즉 가부장 사회에서 여성들이 자기 욕망을 충분히 표출하지 못함으로 인해 그 억압이 신체적인 증상으로 일어나는 것이다. 따라서 히스테리는 여성이 죽거나 미치지 않고 가부장제 사회에서 자신을 표현하려는 욕망의 다른 언

⁴¹ 데이비드 스탯 지음, 『심리학 용어 사전』, 정태연(옮김), 클리오, 1999, pp.209-210.

⁴² 임옥희, “히스테리”, 『페미니즘과 정신분석』, 여성문화이론연구소 정신분석세미나팀(편), 여이연, 2003, p.96.

어적인 표현⁴³으로 볼 수 있다. 여성의 억압된 목소리로서 히스테리는 논리라는 것이 전혀 없다는 듯 행동하는 비논리인 동시에 비논리의 논리, 혹은 논리에 대한 조롱이다. 그것은 연출되고 치환된 여성의 욕망이자 언어이다.

〈강탈당한 머리카락 The Rape of the Lock〉 시리즈는 캔버스를 얼굴 삼아 분홍색과 형광색의 긴 가발을 씌어 놓은 형상으로 마치 TV 코미디 프로에서 여장을 통해 여성을 희화화하는 전형성을 드러낸 것처럼 보인다. 그러나 화면에 그려진 그로테스크한 얼굴의 형상과 표정은 마냥 웃기지만은 않다. 입술 없이 치아를 드러낸 주홍과 분홍색으로 그려진 얼굴은 마치 살갗이 벗겨져 보이는 얼굴 근육으로 황당한듯한 표정을 짓고 있다.[그림31] 어떤 얼굴은 마치 내장과 분비물이 범벅된 질감의 피부에 이를 깨문 채 눈의 초점은 어긋난 채로 있다. 긴 머리카락은 괴기스러움을 더한다.[그림32] 또 다른 얼굴은 〈Grinning Like a Cheshire Cat〉[그림28]에서 언급한 공격성을 감추기 위해 위장한 ‘위악적 냉소’를 그려내기도 하고[그림33], 또는 〈어리석음〉 시리즈에서 보이는 웃고 있는 해골의 이미지로 반복되기도 한다.[그림34] 그리고 무표정한 채 입을 굳게 닫은 얼굴의 표정은 지루함을 넘어선 황당함을 감추지 못한 표정을 잡아내고자 했다.[그림35] 이러한 표정들과 웃음은 여성에게 사회적으로 강요되는 정형화된 여성성에 대한 조롱적 어조의 반사적 재현이다. 정형화된 여성의 이미지를 여성 스스로 연출하거나 히스테릭한 웃음마저 연기하는 것을 통해 여성을 표현할 수 있는 합리적 매개가 존재하지 않음을 드러냄은 물론 더는 수동적인 여성성의 규범에 순응할 수 없음을 조롱적인 어조로 표출하며 상징계 질서에 저항하고자 한다.

이처럼 여성주의적 주체의 웃음은 남근이성중심주의 규범적 질서에 대해 초탈한 쓴웃음을 짓기도 하고, 남근 질서를 향한 분노를 웃음으로 치환하며 진지하게 받아들이는 것을 거부하는 방식으로 도전하기도 한다. 또한, 위악적 냉소

⁴³ 앞의 책, p.109.

를 짓기도 하며 여성에게 사회적으로 강요된 정형화된 여성성에 대해 조롱조의 표정으로 반사적 재현을 하기도 한다. 이를 통해 남성 중심 질서를 전도시키며 그것을 극복하는 수단으로써 웃음의 속성을 형상화하여 여성주의적 주체가 남근 질서의 상징을 거치지 않으며 자신을 표현할 수 있는 언어의 가능성을 점쳐본다.



[그림31] 강탈당한 머리카락,
2016. 캔버스에 유화 및 합성
섬유, 가변크기



[그림32] 강탈당한 머리카락,
2016. 캔버스에 유화 및 합성
섬유, 가변크기



[그림33] 강탈당한 머리카락,
2016. 캔버스에 유화 및 합성
섬유, 가변크기



[그림34] 강탈당한 머리카락,
2016. 캔버스에 유화 및 합성
섬유, 가변크기



[그림35] 강탈당한 머리카락,
2016. 캔버스에 유화 및 합성
섬유, 가변크기

3. 여성적 그로테스크의 육체적 징후

3.1 비체의 ‘육체적 표상’ : 여성 괴물

붉은 내장이 튀어나온 몸, 낮 뜨거운 자세들, 강조된 생식기, 이빨 달린 질, 즉 바기나 텐타타를 연상시키는 성기 등 본인 작업에 등장하는 여성의 형상은 전통적 관념에서 아름답고 이상적으로 여겨지는 신체와는 거리가 멀다. 오히려 줄리아 크리스테바가 말하는 비체의 육체적 징후로 가득찬 몸을 그린다. 비체의 육체적 징후란 크리스테바가 비체를 육체성과 물질성, 그것이 가진 반(反)상징계적 속성을 보다 함축적으로 표현한 용어이며, 그 예로 ‘포기하는 언어, 동화될 수 없는 이질적인 것, 괴물, 종양, 암적인 것’ 등을 들고 있다.⁴⁴ 비체가 육체적 징후로 나타난다는 것은 이분법적 위계와 남근 중심적 상징 질서를 허물고 위협을 가하는 것 자체가 비체이기 때문에, 정신에 의해 주변화된 공간인 몸을 통해 나타나는 것이 당연할지도 모른다. 따라서 주체에게 비체는 ‘육체적 징후’로 경험된다. 크리스테바는 비체를 육체와 연결해 세 가지 형태로 분류하였다. 여성의 생식기, 구강-음식물, 항문-배설물이 그것이다.

이성적인 통일체로 여겨지는 남성의 몸에 비해 월경, 출산, 수유 등 끊임없이 변화하는 여성의 생식하는 몸은 여성을 자연과 연결하게 하며 동시에 남근 중심적 상징 질서를 위협하는 비체 그 자체로 인식되었다. 즉 상징계를 위협하는 비체인 여성의 몸은 비천함과 불완전함의 징표이다. 임신 및 출산과 관련하여 여성 괴물의 이미지가 많은 이유는, 바로 이런 맥락에서 여성이 가진 재생산 능력이 여전히 가부장제 사회에서 큰 공포로 다가오기 때문이다. 따라서 가부장제에 포섭되지 못한 여성 이미지들은 괴물로 표현된다.

⁴⁴ 이문정, “여성 미술에 나타난 애브젝트의 ‘육체적 징후’와 예술적 승화, 이화여자대학교 박사학위 논문”, 2012, pp.114-115.

이렇듯 여성을 ‘불완전한 남성’이나 ‘괴물’로 여기는 관점은 아리스토텔레스의 『동물의 발생 The Generation of Animals』(B. C. 350)까지 거슬러 올라간다. 그는 여성을 자연이 낳은 괴물이라 하였다. 인간의 기준을 남성성으로 두는 아리스토텔레스학파는 여성이 월경과 임신 등 생식하는데 필요한 수동적인 그릇만 제공할 뿐이고, 남성은 정자를 통해 형체와 감각을 가진 영혼을 준다고 생각했다. 또한, 임신과 출산으로 몸의 형태가 변화하는 여성은 가시적이고 인식 가능한 안정된 형태를 추구하는 이성 중심적인 사회를 위협하는 것으로 여겨졌다. 결과적으로 남성의 시선에서 여성은 규정되지 않은 것, 애매모호한 것, 혼합된 것의 기호이자 정상 범주 밖의 것이라는 수식어와 동일시되었다.⁴⁵ 즉 인간과 남성이 보편성을 점유하는 담론의 역사 속에서 여성은 보편적 인간에서 배제되어 괴물과 동일한 것으로 간주되었다.

『여성 괴물』의 저자 바바라 크리드(Barbara Creed)는 “가부장적이고 남근 중심적인 이데올로기 안에서 구성된 여성 괴물성의 개념은 성차와 거세의 문제에 밀접하게 연관되어”⁴⁶ 있다고 하며, ‘여성 괴물(female monster)’이 ‘남성 괴물(male monster)’의 단순한 반대말에 그치는 것이 아니라 ‘괴물스러운 것-여성적인 것(monstrous-feminine)’이란 두 형용사로 설명한다. 이는 ‘여성 괴물’이라는 표현이 단순한 생물학적 대비가 아닌 “괴물성 형성에 있어 젠더의 역할이 핵심적”⁴⁷이었음을 강조하며 괴물성과 여성성의 관계를 추적한다. 괴물과 여성의 신체는 모두 두렵고 위협적인 섹슈얼리티의 형태를 재현하는 ‘생물학적 기형’으로 묘사⁴⁸되었기 때문이다. 가부장제 이데올로기의 무의식적 토대를 드러내 주는 사회적 구성물인 여성 괴물은 남근 중심 이데올로기를 유지하기 위해 전략적으로 형상화된 것이었다. 이렇게 가부장제에서 동화될 수 없는

⁴⁵ Rosi braisotti, *Nomadic subjects : embodiment and sexual difference in contemporary feminist theory*, New York : Columbia University Press, 1994, p.83, 앞의 글, p.89에서 재인용.

⁴⁶ 바바라 크리드, 『여성괴물』, 손희정(옮김), 도서출판 여이연, 2008, p. 23.

⁴⁷ 앞의 책, p.24.

⁴⁸ 앞의 책, p.30.

비정상적인 괴물의 대표적인 예는 바로 여성이었으며, 여성 괴물은 대표적인 비체의 육체적 표상이다. 이처럼 여성이 마녀, 악마, 괴물로 끊임없이 재생산된 것에는 여성에 대한 어떤 근본적인 두려움이 내재해 있다는 방증일지도 모른다.



[그림36] Lady-X, 2015. 전시 전경

본인이 〈Lady-X〉(2015)[그림36]에서 형상화하고자 한 여성 이미지는 비체의 이미지에서 시작하여 파괴적인 힘을 지닌, 이빨 달린 질을 감추지 않고 드러내는 거세하는 자로 변모하는 여성 괴물의 모습이다. 안정된 정체성과 젠더 체계를 유지하기 위해 비정상적인 것으로 치부했던 요소들이 복합적으로 형상화된 여성 괴물의 모습을 통해 이질적 타자에 대한 우리의 태도, 다시 말하자면 비정상으로 치부되는 것들에 대한 우리의 윤리적 태도를 묻고자 하였다.



[그림37] Lady-X, 2015. 캔버스에 유화, 259.1 x 193.9 cm

200호 크기의 캔버스에 그려진 <Lady-X>[그림37]의 거대한 괴물 같은 이미지는 크리드가 말한 ‘원초적인 어머니(archaic mother)’와 연결해 볼 수 있다. 크리드는 여성 괴물을 불결하지만 비옥한 자궁과 동일시 되는 ‘원초적인 어머니’의 재현으로 해석한다. 원초적인 어머니의 특징은 출산과 생식의 원칙에만 몰두하는 것이다. 모든 것을 혼자 수태하는 어머니이며 독자적인 부모이고, 모든 번식의 신성이자, 생식의 기원이다.⁴⁹ 원초적인 어머니는 아이를 잉태하는 창조적인 어머니이기도 하지만 배 속의 아이와 존재 경계가 없으므로 모든 것을 집어삼키기는 위협적인 거세자로서 자궁 그 자체이다. 창세기 신화부터 서구의 모성 담론에 이르기까지 창조자로서 어머니는 부재하거나 긴 세월을 걸쳐 은폐되었다. 그러나 역설적이게도 ‘모성’은 언제나 여성에게 강요되는 가치

⁴⁹ 앞의 책, p.64.

였다. 여성성과 모성성의 교착은 오랜 시간 여성 억압의 원인으로 작용해 왔다.⁵⁰ 여성성은 단순히 모성만을 배태하는 것이 아닌 파괴, 공포, 창조 등 인간의 다양한 모습 담고 있다. 전통적으로 상투화된 여성성을 생산하고 규정해 온 것은 남성들이었기에 여성의 여성성을 연약함, 모성애, 부드러움, 섬세함, 수동성 등으로 한정하며 여성에 대한 가부장제적 지배를 용이하게 만들었다. 이처럼 왜곡된 여성성의 은유는 여성의 실제적 삶이나 경험과는 동떨어진 남성적 세계관의 산물이다. 따라서 ‘원초적인 어머니’라는 여성성의 한 특성을 강조하는 것은 창조자인 동시에 여성에게 강요된 모성 신화를 해체하며 괴물성의 공간으로 타자화되어온 자궁의 의미를 다층적으로 만들 수 있다. 〈Lady-X〉는 거대하고 음습한, 악의적인 자궁을 가진 여신으로서 원초적 어머니를 형상화한다. 디스플레이[그림36] 역시 길고 좁은 벽면에 연보라색의 기하학 패턴으로 장식하여 여성의 ‘질’을 연상시키는 공간을 만든 후 회화 작업을 설치하여 괴물성의 공간적 느낌을 극대화하고자 하였다. 또한, 〈Lady-X〉의 거대한 몸과 아래를 내려보는 시선, 포악스럽게 웃는 모습, 자궁의 위치에 들어선 임신을 암시하는 얼굴의 형상과 내장들, 생리혈을 흘리는 듯한 배경색 등은 전통적 미의 규범을 따르는 여신의 이미지나 순응적인 어머니가 아닌 원초적 욕망과 야만성을 내포한, 탈 전형적 여성성을 지닌 여성 괴물을 재현하고자 한 것이다.

여성 괴물로서 ‘원초적인 어머니’의 재현이 〈Lady-X〉[그림37]였다면, 태아와 유사한 형태 및 크기로 그려진 〈Fluid Neon〉 회화 연작과 대비시켜 볼 수 있다. 〈Fluid Neon〉 시리즈에서 표현된 형상은 거세하는 어머니의 위력에 공포를 느끼며 불안한 태아의 모습인 동시에 여성 괴물의 창조물이라는 양가적 의미를 내포한다. 그것들은 두려워하는 표정을 짓거나[그림38], 사나운 이빨을 드러내기도 하고[그림39], 유독 성기의 형태가 드러나 보이기도 하며[그림40],

⁵⁰ 여성문화이론연구소 정신분석세미나팀, 『페미니스트 정신분석이론가들』, 도서출판 여이연, 2016, p.196.



[그림38] Fluid Neon, 2016. 캔버스에 유화,
27.3 x 22 cm



[그림39] Fluid Neon, 2016. 캔버스에 유화,
33.4 x 24.2 cm



[그림40] Fluid Neon, 2016. 캔버스에 유화,
33.4 x 24.2 cm



[그림41] Fluid Neon, 2016. 캔버스에 유화,
33.4 x 24.2 cm

세포처럼 분화하기도 한다.[그림41] 이는 마치 리들리 스콧(Ridley Scott)의 영화 <에어리언 Alien>(1979)에 나오는 인간의 몸을 숙주로 삼아 어느 정도 성장한 뒤 배를 뜯고 나오는 어린 에어리언과 같은 공포를 준다. 기존의 위계적인 유기체의 질서에 복종하는 것이 아닌 일종의 히스테리적 신체의 증상처럼

존재를 위협하는 비체로 표현하는 것을 통해 여성의 몸을 수동적 공간에서 분노와 힘을 표출하는 능동적 공간으로 전환하며 저항적 자아를 형성하는 모태적 공간으로 다루었다. 또한, 강렬하지만 가벼운 느낌의 형광색과 자유롭게 흘러내리는 물감의 유동적 표현은 저항의 공간으로서 여성의 몸에 머무는 것이 아니라 자신의 욕망과 섹슈얼리티를 표출하는 카니발적 쾌락과 유희적 장소로서 재형상화 하였다.

이처럼 〈Lady-X〉 시리즈는 괴물성의 공간으로 타자화되어온 자궁의 이미지를 무의식적으로 반영함과 동시에 거세하는 타자로서 여성 괴물을 형상화한다. 거세된 타자로서 수동적 위치가 아닌 거세하는 타자로서 여성 괴물의 형상은 파괴력 있는 힘과 권위를 지닌 능동적 여성의 이미지를 괴물로 표상화한 것이며, ‘거세된 어머니’를 막연한 공포 대상으로 간주하는 루시앙 프로이트의 생각을 반박하는 것 외에도 남성처럼 자신의 욕망을 거침없이 드러내는 ‘욕망하는 주체’로서 여성을 재현하였다.



[그림42] Lady-X No. 6, 2015 캔버스에 유화, 50 x 72.7 cm

그러나 작업에서 재현된 여성의 이미지 모두가 흘러넘치는 욕망으로 충만한 ‘욕망하는 주체’로서 형상화된 것은 아니다. 〈Lady-X no.6〉[그림42]와 같이 여성의 생식기 위치에 또 다른 인격체를 의미하는 얼굴의 형상을 그려 넣은 여

성의 모습은 위력적 힘을 가진 자로 보이지 않는다. 오히려 내장이나 월경혈과 같은 역겨운 오염물이 묻은 것처럼 보이는 얼굴은 무너져 내리며 그 형태를 잃는다. 자궁의 위치에 그려진 얼굴 형상은 본래 머리의 위치에 있는 얼굴보다 붉은 외곽선으로 강조되어 있다. 허물어져 내리는 얼굴의 주체는 외곽선으로 강조된 타자의 얼굴에 위협받고 있음을 나타낸다. 이와 비슷한 모티프는 [그림 43]에도 반복된다. 마치 출산의 순간 여성의 질에서 나오는 얼굴의 형상 위에 역시 흘러내리는 붉은 선으로 또 다른 얼굴의 형상이 자라나고 몸의 주인을 위협하고 있다. 위협받는 주체의 모습은 불안한 눈빛과 시선으로 표현된다.



[그림43] Fluid Neon, 2016, 캔버스에 유화, 91 x 116.8 cm

월경혈이나 임신한 여성의 몸을 비천하게 여기는 경향은 여성의 몸이 “자연적이고 동물적인 질서를 환기시키고, 모든 인간이 필수불가결하게 겪어야만 하는 출생과 삶을 지나 죽음으로 이르는 과정과의 끔찍한 연합을 통해 ‘상징계 질서의 나약함’에 주목하도록”⁵¹ 만들기 때문이다. 그러므로 여성 괴물은 상징계적 질서를 위협하는 비체적인 존재로 구성된다. 따라서 여성을 괴물로 재현하는 것 자체가 오히려 남성들에 의해 끊임없이 생산된 여성의 고정적 이미지를 재생산하는 것에 지나지 않을 수 있다는 비판이 있을 수 있다. 하지만 여성

⁵¹ 앞의 책, pp.161-162.

괴물이라는 ‘비체’의 이미지를 통해 비정상적으로 치부되는 모든 규범에 대한 우리의 태도에 비판적인 질문을 던지고자 한다. 이것은 단순히 여성의 몸을 강력한 괴물의 형상으로 재현하는 것만으로는 불가능하다. 여성의 고정된 정체성을 벗어날 수 있는 감각, 여성적 그로테스크의 감성과 감각의 힘을 지니고 그것을 구체화하는 것 자체에서 변화의 가능성을 찾을 수 있을 것이다.

3.2 체액의 텍스처

본인은 물감의 농도를 묽고 끈적하게 만들어 캔버스 화면 위로 흘러내리게 하거나 혹은 미디엄을 적당량 혼합하여 마치 체액과 유사한 질감으로 만들어 작업하였다. 이러한 질감 처리를 한 부분은 특히 여성의 신체 중 눈동자, 입, 성기 및 내부 장기를 묘사할 때 주로 사용하였다. 이 같은 표현을 지속해서 사용하는 이유는 체액의 부정성을 재고하게 함으로써 여성에게 덧씌워진 혐오의 이미지 및 여성의 섹슈얼리티를 규정하는 방식과 구조를 문제 삼고자 한 것이었다. 비단 본인의 작업에서 보이는 체액의 점도와 유사한 모든 질감 표현이 여성의 육체성에 덧씌워진 부정성과 관련된 것은 아니지만, 적어도 여성의 육체성을 기반으로 회화에서 보여줄 수 있는 감각적 특질을 탐색하고자 한다.

본인의 작업에서 여성의 몸은 주로 얼굴이 해체되고, 인체의 조직화된 기관 속에 있어야 할 체액들이 몸의 틈을 통해 흘러나오는 상태로 표현되는데, 이는 주로 물감이 화



[그림44] Lady-X No. 4, 2015. 캔버스에 유화, 90.9 x 60.6 cm

면에서 앙키고 뒤범벅되어 그려진 형상의 경계를 흐트린 것으로 묘사된다. 아울러 두툼하고 거친 외곽선으로 몸의 경계 부분을 표현하였으나 그 누출되는 액체를 가두어 두지는 못한다. 이렇게 체액과 유사한 유화 물감의 질감을 통해 여성의 육체성을 ‘누출의 양식’으로 은유하며 강조하고자 하였다. 예를 들어 〈Lady-X no.4〉[그림44]에서 그려진 몸은 분화하는 몸을 그린 것이다. 화면에 짙은 몸 안에 마치 러시아 전통 인형 마트로시카처럼 몸의 외곽선을 반복해서 그렸다. 진분홍빛 몸 위에 짙은 갈색의 거친 선으로 몸의 외각을 선명하게 그린 후 다시 선홍색 끈끈한 농도의 물감을 흘러내리게 하여 경계를 허물어뜨린다. 몸에서 머리의 위치는 실제의 그것보다 아래인 몸 내부에 속해있다. 그리고 얼굴에 있어야 할 안구는 제 위치를 찾지 못한 채 몸의 이곳저곳에 펼쳐져 있을 뿐만 아니라 몸의 외부, 즉 배경까지 침투해 있다.

위와 같은 표현 방식, 다시 말해 고전적으로 이상화된 매끈한 몸과는 대조적으로 신체의 내부를 외부로 표면화하고, 비균질적인 몸에서 나오는 체액의 묘사는 몸의 안과 밖의 경계를 모호하게 만든다. 이러한 방식은 불안정한 여성의 존재를 형상화하는 방식 중 하나이다. 특히 체액은 몸의 안과 밖을 경계 지을 수 없게 만들기 때문에 육체의 유기적 통일성을 잃게 한다. 결함 없는 통일체로서의 남성의 몸에 비해 임신, 출산, 수유, 월경 등으로 끊임없이 변화하는 가변적인 여성의 몸은 불안정한 존재로 여겨졌으며 이 때문에 여성은 남성에게 불쾌감과 두려움의 대상, 즉 주체의 일부였지만 주체의 정체성에 위협을 가하는 타자인 비체 그 자체로 여겨졌다. 이러한 인식은 여성의 섹슈얼리티와 육체성을 그로테스크한 동시에 비고정적이고 주변적인 것으로 치환함으로써 여성에게 혐오감과 거부감을 부여하는 메커니즘으로 작동하였다.

특히 페미니즘 미술가들은 여성의 몸 중 생식기관을 중심으로 여성의 섹슈얼리티를 드러내고자 하는 동시에 타액, 월경혈, 소변 등의 분비물까지 대상으로 삼아 배설을 형상화하였다. 여성을 액체, 점액질 등의 유체로 재현하는 것

을 통해 그 속에 내재하는 경계 위반적 속성을 드러내며 여태껏 여성에게 부여해온 가부장제 사회의 위계를 문제 삼는 것은 페미니즘 미술의 주된 표현방식이다. 안과 밖의 경계를 허물어 상징계의 확고부동함을 위협하는 불결한 것들의 액체성을 강조하여 여성의 몸을 형상화하는 것은 단일한 개인적 주체를 거부하며 여성의 몸을 탈신비화 및 탈물신화하고자 함이다.



[그림45] Lady-X No.5, 2015. 캔버스에 유화, 60.6 cm x 90.9 cm

〈Lady-X No. 5〉[그림45]의 경우 화면 중앙에 반쯤 누워있는 여성의 몸에서 마치 장기와 같은 형상들이 복부에서 흘러나오고 있다. 머리가 있어야 할 부분은 내장과 안구가 뒤범벅되어 쏟아져 내리는 이미지로 그려져 있다. 서양 철학에서 정신과 이성의 육체적 상징인 머리를 그림에서처럼 표현하여 인간의 육체성과 물질성을 강조하고자 하였다. 또한, 월경혈을 연상시키는 질감의 표현은 단지 여성의 경험 및 감각을 재현하여 여성적 특성을 주장하려는 것이 아니라, 오히려 여성의 몸과 분비물, 월경혈에 부여된 거부와 배제의 사회 문화적 표상들을 재고하게 하고자 하는 것이다.

본인이 자주 사용하는 ‘흘리기(spills)’와 같은 표현 방식은 물감의 다양한 농도를 한 화면에서 보여준다. 작업 마무리 과정에 흘러내릴 정도의 점도를 지닌 물감을 세워진 캔버스에 흘리거나 쏟아내며(pouring), 이미 캔버스에 붓으로 그려놓은 형상의 외곽을 흐뜨려놓는다. 여러 차례 다양한 농도의 물감을 화면에 흘리는 것은 여성의 형상에 가한 표현적인 붓질에서 느껴지는 폭력적인 제스처를 상쇄시키기 위함이다. 또한, 이 기법을 통해 본인이 원하는 효과는 경계를 그리는 동시에 기존의 경계를 없애거나 혹은 물감의 유동성으로 인해 외곽의 초점을 흐리며 울렁이는 느낌을 주는 것이다. 한편으로 겔 미디엄(gel medium)을 첨가하여 점도 높은 상태의 물감을 그려진 형상 위에서 나이프로 휘저으며 물감의 물성을 강조한다. 이는 체액의 질감을 표현함과 동시에 물감의 가진 색을 비물질적인 감각이 아닌 안료의 물질적인 특성으로 감각화한다.



[그림46] Fluid Neon, 2016. 전시전경

〈Lady-X〉의 연장 선상에 있는 〈Fluid Neon〉 시리즈[그림46]는 제목에서 언급된 ‘플루이드(fluid)’를 통해 여성이 몸에 가지는 감각, 여성의 육체성 중 하나인 유체성, 즉 여성이 스스로 자신의 몸에 가지는 감각을 전면적으로 내세운다.

유체의 은유는 엘리자베스 그로츠(Elizabeth Grosz)가 여성의 몸을 형상화하기 위해 내세운 중심 개념으로 본인 작업의 표현 방식과 연결 지을 수 있다. 그로츠는 크리스테바의 비체 이론에 주목하여 체액을 여성의 몸이 가지는 특성을 부각하는 요소로 여겼다. 그녀에 따르면 체액이란 흐르고 스며 나오며 침윤되는 성질로 인하여 아무리 감시해도 통제하는 것이 보장되지 않기 때문에 주체성보다 몸이 우선하게 된다는 것이다. 즉 체액은 몸에서 주체성의 한계를 시사하며 특정한 몸의 환원 불가능한 특수성을 보여 줄 수 있는 개념이라 주장한다.⁵² 그런데 모든 체액이 다 오염되고 더러운 것으로 치부되는 것은 아니었다. 눈물이나 정액, 땀은 월경, 배설물 등과 구별되었다. 특히 정액은 월경혈과 달리 더러운 체액으로 취급되지 않는다. 남성은 자기 재현에 있어서 자신의 체액을 배제하는 동시에 단단하고 고정된 고체성으로 재현하며 남성의 몸은 오염되지 않은 상태의 적절한 것으로 만들어왔다.⁵³ 즉 여성의 몸과 관련된 체액들은 비체로 연결됐으며, 여성은 오염인자를 내포한 몸 그 자체였다. 이것이 가부장 사회에서 작동하는 체액의 부정성이다.



[그림47] Fluid Neon, 2016. 캔버스에 유화, 33.4 x 24.2 cm

〈Fluid Neon〉 시리즈[그림47]는 유체로 은유되는 여성의 비고정성을 ‘네온’으로 대표되는 형광색

⁵² 엘리자베스 그로츠, 『피비우스 떠로서 몸』, 임옥희(옮김), 여성문화이론 연구소, 2001, pp. 368-369.

⁵³ 앞의 책, pp.378-383.

(fluorescent color)과 병치시킨 제목이다. 이를 통해 오염되고 더러운 것으로 인식되며 재현되어 온 여성의 분비물에 형광의 속성을 부여함으로 재 코드화 시키고자 하였다. 형광색은 그 자체로 발광성이 있어 보이는 인공적인 느낌의 선명한 색을 말한다. 남근 중심적 사회에서 배척되고 배제된 물질로서 체액을 가시성이 높고 빛이 새어 나오는 효과를 주는 색으로 표현함으로써 여성성, 모성, 육체성에 전가된 오염되고, 침범하는 유동체에 대한 불안의 이미지를 건어 내고자 하였다. 또한, 화면 중앙에 그려진 몸의 형상과 배경에 덧칠한 형광색은 강한 색채로 인해 배경과 몸이 균질하게 느껴지게 하며 몸의 내부와 외부의 경계를 없앤다. 붓으로 그려진 형상 위에 미디엄을 얇은 두께로 올려 물컹거리는 느낌을 주는 것은 부드러우며 물컹거리는 촉각적 감각을 강조하기 위함이다. 그리고 몸의 세포 혹은 태아 같이 비고정적 형태의 형상을 통해 통일적 주체의 단단하고 고체화된 몸이 아닌 비정형으로서 인간의 몸을 다루었다.[그림48] 사실 유체의 속성은 여성의 몸에만 해당하는 것이 아니다. 체액과 배설물은 인간의 자연스러운 생리적 현상 중 하나이기 때문에 유체의 은유를 여성에게만 적용되는 고유한 은유로 형상화하는 것은 오히려 가부장적인 틀과 그리 차이가 없어 보일 수 있다. 그러나 이 상징 질서 안에서 만연해 있는 여성 혐오적 개념들을 교정하기 위해서는 지금껏 부정적으로 그려진 여성의 특성들을 재발견함과 동시에 새로운 의미를 끊임없이 구성해야 할 것이다.

본인 작업의 회화적 특성으로 통제되지 않는 물감의 흐름과 체액과 같은 텍스처 그리고 신속하게 휘둘러지는 선들로



[그림48] Fluid Neon series, 2016. 캔버스에 유화, 33.4 x 24 cm

여성의 몸을 그리는 것은 표현주의, 나아가 추상표현주의의 남성적 표현성을 연상시킬지도 모른다. 왜냐하면, 1950년대 미술비평에서 잭슨 폴록(Jackson Pollock)이나 윌리엄 드 쿠닝(Willem de Kooning)과 같은 대표적인 추상표현주의 작품을 설명하면서 가장 빈번하게 사용되는 용어들은 남성의 성적 욕구와 예술 창작 간의 관계를 암시하는 것들⁵⁴이었기 때문이다. 폴록의 드리핑(dripping)은 남성의 성적 분출을 연상시킨다거나, 드 쿠닝의 대표적 연작 〈여인 Woman〉에서 보여지는 폭력적인 붓질로 여성의 형상을 지우고 덧그리는 과정 및 여성을 악마적, 성적 대상으로 바라본듯한 형상은 작가의 여성에 대한 이율배반적 감정과 연관 지어 설명된다. 이러한 평가의 타당성을 문제 삼는 것이라기보단 미술 비평에서 상정해온 이성애적이며 초월적인 남성 주체의 시각에서 쓰인 비평 언어가 회화적 표현이나 그 창작 과정을 다루는 데 있어 남성의 욕망과 행위를 중심으로 설명되었기 때문에 과감한 붓질 혹은 거친 표현은 남성성의 영역으로 한정되어 평가된다.

여성의 욕망을 인정하며 그것을 드러내는 회화적 표현을 상정하는 것은 ‘임시적’이나마 ‘여성성’이라는 본질주의적 태도를 보이게끔 만든다. 이와는 대조적으로 남성의 욕망과 행위를 드러내는 회화적 표현성은 그것의 원리가 무엇이든 인간의 본질을 다룬다는 것이 이미 전제되어 있다. 이러한 사실은 본인 작업에서 보이는 회화적 표현의 관습적 측면을 부정하기보다는 남성성의 영역으로 한정되어 온 회화적 표현의 영역들을 재고하고, 회화의 감각적 특질을 탐색하며 그것을 통해 여성이 가진 욕망의 작용을 보여줄 수 있는 영역의 확장을 고민하게 하였다.

⁵⁴ 고동연, “1950년대 뉴욕 화단에서 가십, 미술비평, 그리고 남성성에 대한 논의 : 프랭크 오하라의 경우를 중심으로”, 『미술사학』 제29집, 미술사학연구회, 2007, p.101.

4. ‘희열’로서 색채

본인 작업에서 도드라지는 특징 중 하나는 붉은색과 보라색 스펙트럼 선상에 있는 색들을 과잉적으로 사용한다는 것이다. 주로 핑크(pink)와 마젠타(magenta) 계열을 사용하는데, 이 계열의 색상 중 특히 핑크는 서양 문화에서 여성스러운 색으로 인식되기 때문에 페미니즘 미술가들은 핑크를 여성성의 고정된 기호로 여겨 그 의미를 다층적으로 만들고자 하였다. 본인 역시 핑크에 대한 젠더적 속성을 염두에 두며 작업하긴 하였지만, 비중 있게 고려한 요소는 아니었다. 본인의 색채 사용은 의식적이라기보다는 무의식적이며, 즉흥적으로 선택한 색으로 일차적인 표현을 한다. 색채는 본인 작업에서 설명을 위한 수단이라기보다는 그리면서 그 자체가 목적이 되기도 한다. 따라서 본인의 작업 과정에서 색채는 다른 조형요소들에 비해 사후적 분석을 하며 작업을 진행하는 수밖에 없었다. 본인 작업은 강렬한 색채 및 즉흥성이 느껴지는 짧은 선과 굵은 붓 터치로 물감의 속성을 드러내며 형상을 만들어 내는 방식을 취한다. 어떠한 형상을 그릴지는 대략 정해져 있지만, 그 구체성은 구조나 명암보다는 색채가 주는 관능적 감각들을 쫓아가며 확보된다. 다만 색채의 사용에 있어 본인이 중요시한 지점은 하나의 색과 또 하나의 다른 색이 맞붙었을 때 느끼는 쾌감이었다. 예를 들어 〈Lady-X〉 시리즈에서 보이는 코발트 레드 바이올렛(Cobalt Red Violet)과 버밀리언(Vermilion)의 조합과 같이 주로 보라 계열과 주황 계열의 대비를 사용할 때 심



[그림49] Lady-X No.2, 2015. 캔버스에 유화, 90.9 x 60.6 cm

리적 쾌감을 느낀다.[그림49] 중성색인 보라색이 난색의 주황 계열과 인접했을 때 보라색의 시각적 온도가 상대적으로 차갑게 대비되며 느껴지는 긴장감을 즐기는 것이다.

이 같은 색의 대비가 주는 불편한 긴장감은 작업의 기초적인 정서를 나타낸다. 색채가 주는 관능적 감각들을 쫓아가며 느끼는 희열의 감정과 색채 대비가 주는 불편함, 그리고 강렬한 붉은색이 어우러졌을 때 유발되는 공격성과 분노의 감정들을 축약하여 말하면 ‘부정적 즐거움’이다. 그리고 이 복합적인 감정을 설명할 수 있는 실마리를 ‘여성적 그로테스크’에서 찾을 수 있다. 캐롤린 코스마이어(Carolyn Korsmeyer)는 가부장제 미학에서 숭고가 공포스러운 타자에 대한 불쾌감에서 시작하는 것이며 최종적으로는 쾌로 변하는 감정이지만, 여성적 숭고는 불쾌가 쾌로 전이되기 위해 주체가 타자를 길들이는 것이 아니라, 주체와 기존 체제를 변경하기 위해 불쾌가 손쉽게 쾌로 전환되지 않고 계속 지속하는 것이라 말한다. 결론적으로 가부장제를 거스르는 대안적 미적 가치로 여성적 숭고(feminine sublime)와 그로테스크를 제안한다.⁵⁵

〈Lady-X〉 시리즈는 강렬한 색상들의 조합에서 나오는 불편함을 통해 여성적 그로테스크의 감각을 구체화하고자 하였다. 작업을 진행하면서 색채의 조합에서 느껴지는 불편한 정서는 불쾌 자체가 제공하는 풍부한 매력과 희열을 의미화시키기 위해 더욱더 과잉적으로 사용하게 되었다. 이러한 과잉성으로 인하여 본인 작업은 작업의 의도와 달리 무절제함 혹은 무의식의 분출로 여겨지기도 한다. 한편으로는 이 점이 본인 작업에 깔린 냉소적이고 공격적 태도를 숨기는 역할을 하기도 한다. 〈Lady-X〉 시리즈의 시각적 온도는 일종의 교란작전으로 본인 작업이 관람자에게 주는 불편한 긴장감을 넘어서 화면을 들여다보게 하기 위함이다.

이에 비해 〈Fluid Neon〉 시리즈[그림50]는 형광이라는 색채에서 느낄 수 있

⁵⁵ (사)여성문화이론연구소, 『페미니즘의 개념들』, 동녘, 2015, pp.195-196.

는 정서를 작업의 전면에 내세운다. 현란함과 인공적인 느낌을 지닌 형광색을 여성의 신체 이미지와 결합하여 여성의 몸에 덧씌워진 부정성을 걷어내고자 하였다. 즉, 인공적인 느낌의 선명한 색을 여성의 신체 이미지와 결합하여 여성에게 전가된 오염되고 침범하는 유동체에 대한 불안의 이미지를 걷어내고자 하였다. 동시에 자유로운 붓질을 통해 여성의 몸이 느낄 수 있는 유희적 쾌락을 감각적으로 보여주고자 하였다.



[그림50] Fluid Neon series, 2016. 캔버스에 유화, 31.8 x 40.9 cm

한편 본인 작업에서 ‘색채’는 물감의 질감과 분리하여 설명하기 곤란한 측면이 있다. 물감의 질감이 색을 색 자체로만 인식하는데 방해하는 역할을 하도록 적극적으로 사용했기 때문이다. 회화에서 물감의 물성은 색의 이상, 즉 색 자체가 지닌 의미 및 시각적 순수성으로 나아가는데 방해되는 요소이다. 색의 본질과 관련해서 색채가 마티에르의 영역에 속하는지 정신의 영역에 속하는지 질문이 제기될 수 있다. 회화에서 색채는 물감의 물성과 분리될 수 없지만, 물질에 속하지 않는 속성 또한 있다는 것을 알고 있다. 그러한 속성 때문에 색채는 인간 내면의 감정과 생각을 부추길 수 있으며, 특히 우리 내부에 감각적이며 미학적인 기쁨을 자극할 수 있다. 최적의 상태에서 색채는 정신화된 물질이

다.⁵⁶

본인은 색채를 통해 ‘여성적 숭고’라는 미적 가치를 주목하고자 하였는데, 이는 바넷 뉴먼(Barnett Newman)과 마크 로스코(Mark Rothko)로 대표되는 색면 추상(color-field painting)에서 추구했던 ‘숭고(Sublime)’의 체험과는 다른 방향성을 가진다. 색면 추상이 촉각적인 물질성을 거부하며 색채가 지닌 추상성에 관심을 두고 회화의 평면에 ‘숭고’의 장소를 만들하고자 했다면, 본인은 색이 지닌 가공할만한 힘은 긍정하나 색채가 지닌 정신성이 강조되는 것을 경계한다. 정확히는 색채가 유발하는 숭고의 감정 그 자체를 문제 삼기보다 회화에서 색채의 질료적 측면인 물감의 물성과 정신성이 비교적 손쉽게 분리되며 회화에서 남성적 숭고의 미학이 형성되는 과정을 문제시한다. 왜냐하면, 숭고의 개념에 부여된 젠더화된 요소들이 구분 없이 뒤섞여 가부장제적 무의식과 성차별적 이데올로기에 의해 하나의 감정으로 설명되기 때문이다. 따라서 물감의 질감을 강조함으로써 회화 자체의 물리적 성질을 초월하고자 하는 색채가 지닌 정신성을 물성으로 잡아 두고자 하였으며, 동시에 색채가 유발하는 남성적 숭고의 감정과 거리를 두고자 하였다. 이 거리감은 본인 작업에서 색채가 주는 불편한 긴장감, 즉 불쾌의 감정이 유지되는 것과 관계된다. 불쾌에서 쾌로 전이되는 남성적 숭고는 이성적 주체가 이성적 질서로 불쾌한 대상을 지배할 때 공포가 쾌로 전환되며 발생한다. 그러나 여성적 숭고에서 불쾌는 쾌로 전이되지 않고 불쾌로 남으면서 풍부한 미적 감정으로 변모한다. 즉 여성적 숭고는 불쾌가 지배되지 않고 유지되는, ‘미적 반응으로서의 역겨움’⁵⁷을 불러일으킨다. 여기서 숭고를 바라보는 다른 방식, 여성적 숭고가 일어나는 과정에서 불쾌가 주는 희열, 즉 여성적 그로테스크의 감각을 유추할 수 있다.

오랜 시간 타자의 위치에 놓인 ‘여성’은 예술 작품이나 자연의 풍경과 같이

⁵⁶ 길라 발라스, 『현대 미술과 색채』, 한택수 옮김, 도서출판 궁리, 2002, pp.419-420.

⁵⁷ 캐롤린 코스마이어, 『페미니즘 미학 입문』, 신혜경 옮김, 경성대학교 출판부, 2009, p.260 참조.

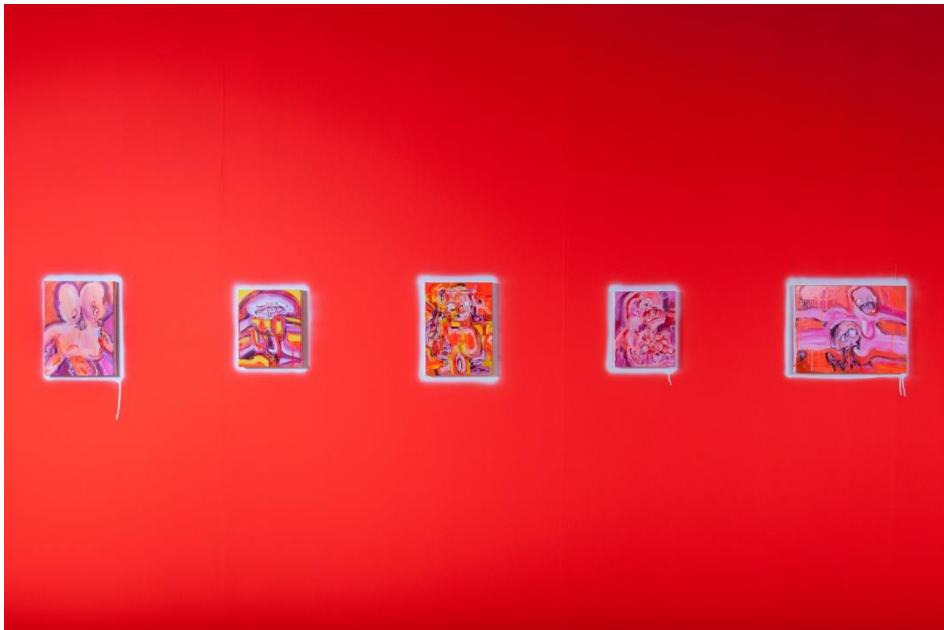
미적 판단의 대상이 되어 왔다. 또한, 미적 판단에 깊숙이 스며든 위계적인 개념들은 회화의 조형 요소에 대한 젠더 편향적 이해를 부추긴다. 회화에서 색채가 유발하는 승고의 감정 역시 남성적 승고의 관점에서 해석하므로 색채는 물리적 요소를 초월하여 추상적이고 정신적인 것을 추구하는 관조적인 미학으로 귀결된다. 근대 미학에서 무관심성(disinterestedness)으로 설명되는 이 관조적 태도는 형이상학적인 동시에 남성주의적 관점이다. 사물을 형상과 질료, 정신과 물질로 나누어 설명하는 형이상학의 전제는 서양 철학의 유구한 전통인 동시에 실재적인 감각을 배제하는 역사였다. 따라서 서양 형이상학의 전통을 탈구축하려는 포스트 모더니티의 시도는 실재적 감각을 되찾는 것에서부터 시작하였다고 볼 수 있다.



[그림51] Fluid Neon, 2016. 전시 전경

본인은 색채의 물성과 추상성을 가로지르는 디스플레이를 통해 색채가 지닌 실재적 감각을 다시 한 번 강조하고자 하였다. <Fluid Neon>[그림51]은 앞서 설명한 바와 같이 형광이라는 색채와 물감의 질감이 지닌 유체적 특성을 전시 제목 전면에 내세운 작업이다. 전시 공간의 일부인 ‘ㄷ’자 공간 전체를 형광

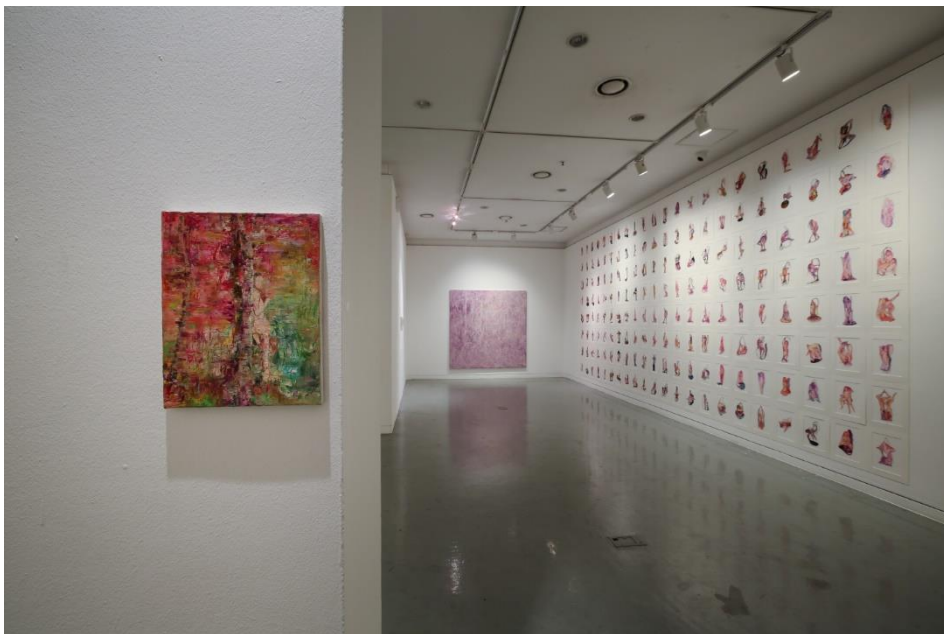
주황으로 색칠하였다. 색칠한 벽면 위에 〈Fluid Neon〉 시리즈를 배치하였는데 캔버스를 거는 벽면 위에 흰색 스프레이로 캔버스 외곽을 따라 사각의 프레임 을 그리며 분사한 후 그 위에 캔버스를 얹어놓았다.[그림52] 이는 형광이라는 인공적이면서 자극적인 색채와 스프레이의 분사 방식이 결합했을 때 느껴지는 평면성이 모니터에서 구현되는 색채와 포토샵(Photoshop)⁵⁸의 디지털 브러시가 주는 평면적이면서 가상적인 느낌과 유사하게끔 한 것이다. 형광이 가진 인공적인 느낌은 어찌 보면 모니터에서 구현되는 색채와 견주어 볼 수 있다. 모니터를 통해 본 색채는 전기에너지를 이용하여 인공적인 빛을 통해 구현된 색이다. 형광물질이 칠해진 화면 안쪽 면을 전기로 자극하여 색채를 만들어내는 CRT(Cathode Ray Tube)화면이나 LCD(Liquid Crystal Display), LED(Light Emitting Diode)와 같이 빛을 발생시키는 반도체 소자(semiconductor device)를 통해 만들어지는 모니터의 색채는 가산 혼합으로 만들어진 색채이다. 그에 비해 회화 작품의 색채는 물감이라는 매질을 통해 감산 혼합된 색채이다. 아무



[그림52] Fluid Neon, 2016. 전시 전경

⁵⁸ 미국의 어도비시스템(Adobe Systems Corp.)이 개발한 그래픽 편집 소프트웨어

래도 모니터를 통해 보는 색채는 빛이라는 비물질적 속성으로 감각되기 때문에 캔버스에 덧칠해진 안료를 통해 만들어진 색채와 비교해서 실재성이 떨어지고 가상성이 부각된다. 따라서 그 자체로 발광성이 있거나 혹은 빛을 발생시키는 것처럼 보이는 인공적인 색인 형광은 지금의 시각 환경에서 색채의 추상성과 물성의 중간적 속성을 가진다고 볼 수 있다. 생활에서 접하는 컴퓨터 환경이나 디지털 기기의 그래픽 사용자 인터페이스(graphical user interface)를 통한 시각적 경험은 실제의 감각을 간접화한다. 휴대기기의 액정화면과 모니터를 통해 본 실제 설치 공간을 촬영한 이미지는 포토샵으로 합성한 작업 이미지와 크게 구별되지 않는다. 이러한 시각적 환경과 경험을 회화의 주제로 끌고 들어오는 것이 오늘날 회화의 경향 중 하나인데 이는 촉각적 경험을 탈락시키는 경향이 있다. 액정과 모니터의 매끄러운 표면을 통해 접하는 이미지는 질감이 가진 저항성을 생략한다. 이는 마치 촉각적인 물질성을 거부하며 색채가 지닌 추상성에 관심을 두었던 색면 추상이 내세운 남성적 숭고의 감정을 반복할 위험성을 내포한다.

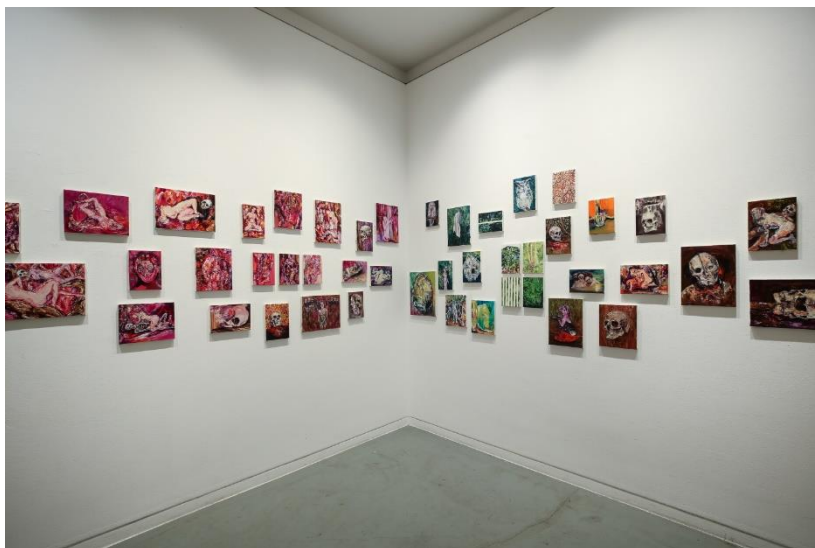


[그림53] Lady-X, 2015. 전시 전경

〈Lady-X〉에서도 색채가 지닌 가상성과 물성의 대비를 강조하는 설치를 하였다. 지하 1층과 2층으로 이루어진 전시 공간 중 지하 1층은 〈Lady-X〉의 서사적 구조를 보여주도록 설치하였다.[그림53] 지하 1층의 흰색 공간에 설치된 작은 크기의 드로잉과 회화 작업은 레이디 엑스가 여성의 섹슈얼리티에 대해 질문을 던지며 탐험하는 과정을 관람자가 읽어낼 수 있게 동선을 고려하여 배치한 것이다.[그림54],[그림55]



[그림54] Lady-X, 2015. 전시 전경



[그림55] Lady-X, 2015. 전시 전경

지하 2층은 지하 1층에서 집중한 서사를 드러내는 방식보다 마젠타와 핑크 계열의 색채를 과잉적으로 사용하여 색채로 공간을 압도하고자 하였다. 특히 세로가 긴 ‘ㄷ’자 공간 전체를 연보라색의 패턴이 새겨진 인쇄물로 덮었다. 그래픽 디자이너에게 의뢰한 이 인쇄물은 3차원 렌더링(3D rendering)한 추상 이미지를 다시 포토샵으로 패턴화하여 평면성을 강조한 것이다. 중앙 벽면에 〈Lady-X〉를 설치하고 색채와 패턴 인쇄물로 자궁 속을 은유하여 여성적 공간임을 암시하였으며, 동시에 평면적으로 패턴화된 인쇄물과 회화의 질감을 대비시켜 촉지적 감각을 강조하였다.[그림56], [그림57]



[그림56] Lady-X, 2015. 전시 전경

촉각적인 가치들을 시각에 종속시킨 남근이성중심주의의 광학적 세계관은 감각을 탈물질화한다.⁵⁹ 따라서 평면성이 강조된 벽면 위에 회화의 물성이 느껴지는 작업을 배치함으로써 색채가 지닌 실재적 감각을 부각하려 하였다. 정신과 육체의 분리라는 전통적인 이원론적 사고로 색채를 ‘지각(知覺)’하여 승고를 체험하는 것이 아닌, 신체와 정신이 조응하는 형식으로서 색채를 ‘감각

⁵⁹ 질 들뢰즈, 『감각의 논리』, 하태환 옮김, 민음사, 2015, pp.145-146.

(感覺)’하여 느끼는 희열을 통해 색채가 주는 승고의 감정을 다시금 바라보고자 하였다. 이를 통해 예술을 ‘무관심적’으로 관조하는 근대 미학의 전통이 스며든 회화 분석 및 비평 언어를 문제화하고자 한다. 아울러 색채의 물성과 정신성을 가로지르며 그것이 지닌 근본적인 물질성을 긍정하고 실재적 감각을 구체화하는 것을 통해 보편적으로 전달되지 못하고 개념화하기도 어려운 여성적 그로테스크의 감각을 구체화하고자 하였다. 즉, 상징계적 언어로는 표현할 수 없는 여성의 경험과 감각을 색채가 지닌 정서를 통하여 새로운 미적 범주를 확장할 수 있는 탐구의 재료로 삼고자 하였다.



[그림57] Lady-X, 2015. 전시 전경

IV. 결론

본인 작업은 주체의 정상성과 타자의 비정상성이라는 부조리한 폭력적 관계를 사적 경험을 토대로 서사화하여 재현하는 것에서부터 시작하였다. 본인의 작업 〈식물들의 밀실〉(2009), 〈세계의 끝〉(2011), 〈어제까지의 세계〉(2013), 〈Lady-X〉(2015), 〈Fluid Neon〉(2016)은 ‘구조적 폭력’과 ‘타자화된 존재’ 사이의 메커니즘, 즉 타자성(Otherness)이라는 큰 맥락으로 묶을 수 있다. 이 논문에서 구체적으로 다루진 않았지만, 본인의 첫 연작인 〈식물들의 밀실〉이 ‘정상성’이란 개념에 내포하는 구조적 폭력을 개인의 경험을 토대로 서사화하여 회화와 애니메이션으로 보여주었다면, 〈세계의 끝〉은 그 폭력적 세계의 부조리에 대한 무력감 및 그것을 넘어선 전복의 가능성을 육면체의 공간과 검은 구멍이라는 도상적 은유를 통하여 형상화하였다. 그리고 〈어제까지의 세계〉에서 근대적 인식론의 남근적 토대를 문제시하며 근대적 시각 체계가 배제하며 흡수하지 못한 부분을 기하학적 좌표체계로 은유하여 비판하였다. 또한, 남근 중심적 시각 체계에서 소외된 여성의 감각을 재구성하고자 한 〈Lady-X〉는 여성성의 재맥락화를 통해 여성주의적 정체성을 ‘여성적 그로테스크’한 감각으로 형상화하고자 하였다. 〈Fluid Neon〉에서는 여성적 그로테스크의 감각을 더욱 정교화된 회화 언어로 표현하고자 하였다. 이처럼 지배적 담론 체계에서 배제되고 소외된 타자 및 타자성에 대한 인식은 본인 작업의 내부와 외부를 관통하는 요소이다. 따라서 본 논문에서는 〈Lady-X〉를 중심으로 타자로서의 여성의 재현 및 여성적 타자성의 감각, 즉 여성적 그로테스크의 시각적 재현 방식을 규명하고자 하며 이를 통해 그것이 갖는 정치, 미학적 함의를 밝히고자 하였다.

본문의 첫 장은 여성성의 재탐구를 통해 여성주의적 정체성 형성의 당위성을 설명하였다. 페미니즘 내에서 남성 중심적 재현 체계를 벗어난 여성의 주체

성을 재구성하려는 시도는 끊임없이 이어져 왔다. 그러나 여성이라는 범주 설정으로 인한 또 다른 타자 배제를 지양하고자 하는 페미니즘의 윤리성은 여성의 주체성을 쉽게 중심에 놓고자 하지 않았다. 오히려 자신의 타자성을 계속 상기하며 그 경계에 서 있하고자 한 ‘여성주의적 정체성’을 통해 남근이성중심 체계를 해체할 수 있다 주장한다. 이러한 여성주의적 정체성을 여성적 그로테스크의 감각으로 시각화하고자 한 작업이 〈Lady-X〉이다. 여성적 그로테스크는 여성주의적 정체성 형성과정에서 주체의 경계를 되문고 재설정하는 과정에서 발생하는 심미적 감각이다. 이것을 줄리아 크리스테바의 ‘비체(object)’ 개념에 기대어 ‘비체 되기’의 감각으로 설명하며 지배적 담론 체계에 균열을 낼 수 있는 미적 범주로 제시하였다.

본문의 두 번째 장은 이러한 ‘여성적 그로테스크’를 프리즘으로 삼아 본인 작업을 분석하였다. 우선 근대적 주체의 시선을 살펴보았다. 데카르트 원근법으로 대변되는 근대 인식론적 시각 체계의 위계적 질서를 문제 삼으며 그 체계를 동일한 시각언어로 비튼 본인 작업을 설명하였다. 또한, 남성적 응시의 여집합으로서 여성적 응시의 가능성을 상상하며 그것이 회화에서 구현될 수 있는 방식을 탐구하였다. 시선의 주체가 되지 못한 여성의 무기력한 눈을 통해 남성적 응시가 가하는 성적 대상화의 폭력을 드러내며 비판하기도 하고, 남성적 응시를 섬뜩함으로 되돌려주는 ‘대응으로서의 의태’를 형상화하기도 하였다. 결국, 여성주의적 정체성을 통해 시선의 주체가 되어야 여성적 응시가 가능함을 확인하였다. 그 결과, 여성적 응시가 가능한 여성주의적 정체성을 형성하려면 기존 언어가 아닌, 남근 중심적 상징 질서를 자극하는 감각적인 힘의 구현에 중점을 두어야 한다는 사실을 알게 되었다.

두 번째로 본인 작업에서 보이는 ‘웃음’을 남성 중심 질서를 전도시키며 그것을 극복하는 수단으로 제시하였다. 여성의 다양한 웃음에 내재한 규범적 질서에 대한 조롱, 냉소, 히스테리는 그것을 우회적으로밖에 표현하지 못하는 여

성의 억압된 목소리이다. 따라서 웃음이라는 육체적 반응을 재현하는 것을 통해 여성주의적 주체가 남근 질서의 상징을 거치지 않으며 자신을 표현할 수 있는 여성적 언어의 가능성을 모색할 수 있었다.

세 번째로 비체의 육체적 표상인 여성 괴물을 통해 이질적 타자에 대한 우리의 윤리적 태도에 대해 질문한다. 레이디 엑스를 여성 괴물, 즉 ‘비체’로 형상화하는 동시에 파괴력 있는 힘과 권위를 지닌 ‘육망하는 주체’로 재현하여 가부장제에서 타자의 표상이었던 여성 괴물의 부정성을 전복시키고자 하였다. 또한, 체액을 연상시키는 회화의 질감을 통해 여성의 몸에 부여된 거부와 배제의 사회 문화적 표상들을 재고하게 하며 동시에 여성의 육체성 중 하나인 유체성, 즉 여성성을 액체처럼 유동적이고 고정되어 있지 않으며 유출되면서 외부와 접촉하는 비체의 특성과 연결하여 질감이라는 회화적 언어와 연결하고자 하였다.

마지막으로 본인 작업의 색채에서 느껴지는 불편한 긴장감은 작업의 기초적인 정서를 나타내며, 그 정서는 불쾌가 주는 희열로 여성적 그로테스크의 정서와 맞닿아 있음을 밝힌다. 또한, 색채의 현란함과 선명함은 여성의 신체 이미지와 결합하여 비가시적인 존재에 가시성을 불어 넣어주는 역할을 하고자 하였다. 동시에 자유로운 붓질을 통하여 여성의 몸이 느낄 수 있는 유희적 쾌락을 감각적으로 보여주고자 하였다. 아울러 회화에서 색채의 물성과 정신성을 가로지르며 그것이 지닌 근본적인 물질성을 긍정하고 실재적 감각을 구체화하는 것을 통해 보편적으로 전달되지 못하고 개념화하기도 어려운 여성적 그로테스크의 감각을 구체화하고자 하였다.

이 같이 각각의 장에서 분석한 여성적 그로테스크의 회화적 표현을 통해 여성주의적 정체성 형성과정에서 발생하는 심미적 경험 및 그것의 표현이 가부장제의 규범성을 넘어서며 보편을 재설정할 수 있는 감각의 바탕이 되어 또 다른 미적 가치로 작용할 수 있게 한다고 보았다. 따라서 여성적 그로테스크의

감각을 통해 본질주의적인 여성적 특성에 함몰되지 않으면서 젠더 편향적 시각 체계를 벗어난 회화적 표현의 방향성을 그려보았다. 이처럼 본인의 작업에서 여성성의 재탐구를 통해 남성의 역사와 언어로 쓰여진 여성을 단일한 여성성으로 환원하는 것을 넘어 다양한 여성성을 상상해보고자 하였다. 이는 곧 남성 중심적 체계를 벗어난 새로운 미적 형식의 가능성을 타진하려 했던 페미니즘 미학이 이루어 온 성과에 기대고 있다. 그러나 본 논문에서 페미니즘 미학이 비판해온 서구 근대 미학의 심미적 보편성의 한계를 심도 있게 다루지 못한 채 ‘여성주의적 정체성’의 형성을 통한 미학적, 정치적 실천을 거칠게 주장하였다. 이는 전통 미학이 상정해온 심미적 주체의 개념이 젠더 편향적이기 때문에 여성의 시선과 궤를 논의할 수 있는, 나아가 보편적 주체에서 배제된 자들이 발화할 수 있는 패러다임을 모색하고자 함이었다. 그러기 위해 ‘여성주의적 정체성’을 상상하였으며 이 상상된 정체성이 구현할 수 있는 미적 형식 혹은 미적 판단의 변화를 통한 미술 언어의 확장 가능성을 본인의 작업 속에서 ‘여성적 그로테스크’의 감각을 통해 구체화하고자 하였지만, 그것을 정치미학적 논의로 끌어 올리기엔 부족함을 느낀다. 더구나 회화의 영역에서 기존의 회화 언어를 남성 중심적 상징 체계를 위협하는 미적 형식으로 재맥락화하는 것은 회화적 실험만으로는 역부족이었다. 여성성에 함몰되지 않으면서 진부함을 탈피한 대안적인 여성 회화의 가능성을 여성적 그로테스크를 통해 구현하고자 하였으나 이것은 전통적 미적 판단 체계의 근본적 변화가 전제되어야 한다. 물론 그 체계를 뒤흔들 전복적 힘을 가진 미적 범주로 여성적 그로테스크를 제시한 것이었으나 그 상호작용적 측면은 동시대의 시각성 및 비평 언어와 궤를 같이한다. 따라서 여성주의적 정체성에 근거한 회화 언어의 확장 가능성은 현재의 편향적 시각언어에 끊임없이 의문을 제기하며 새로운 약호를 구성하는 미학적 실천을 통해 조금씩 전진할 것이라 믿는다.

그림 목록

- [그림1] 낮의 유령들을 위한 드로잉, 2014-2015. 종이에 유화, 31 x 23 cm, each
- [그림2] 낮의 유령들을 위한 드로잉, 2014-2015. 종이에 유화, 31 x 23 cm, each
- [그림3] Unbecoming, 2015. 캔버스에 유화, 60.6 x 90.9 cm
- [그림4] 어제까지의 세계, 2013. 전시 전경
- [그림5] Lady-X, 2015. 전시 전경
- [그림6] (左)어제까지의 세계 No.1, 2014. 캔버스에 아크릴과 잉크, 150 x 150 cm
(右)어제까지의 세계 No.2, 2014. 캔버스에 아크릴과 잉크, 120 x 120 cm
- [그림7] 어제까지의 세계, 2013. 싱글 채널 비디오, 00:00:55
- [그림8] The Logic of Melancholia-induction & deduction, 2013. 디지털 프린트, 40 x 31 cm
- [그림9] 조화롭지 않은 가을기, 2013. 디지털 프린트, 119 x 82 cm
- [그림10] A Faithful Façade, 2013. 디지털 프린트 위에 금박, 100 x 136.4 cm
- [그림11] 식물들의 밀실, 2009. 캔버스에 유화, 194 x 254 cm
- [그림12] Fluid Neon, 2016. 캔버스에 유화, 18 x 14 cm, each
- [그림13] 얼굴 없는 눈, 2015. 캔버스에 아크릴과 유화, 41.8 x 33 cm, each
- [그림14] 얼굴 없는 눈, 2016. 전시 전경
- [그림15] Just Drawing, 2005. 종이에 연필, 21 x 29 cm, each
- [그림16] 얼굴 없는 눈, 2016. 전시 전경 (세부)
- [그림17] 얼굴 없는 눈, 2015. 캔버스에 아크릴과 유화, 56 x 42 cm, each
- [그림18] (左) Faceless Structure No.2, 2015. 캔버스에 유화, 27.2 x 22 cm
(右) Faceless Structure No.3, 2015. 캔버스에 유화, 34.8 x 21.2 cm
- [그림19] (左) Kiss Me Deadly, No.2, 2015. 종이에 아크릴과 유화, 목탄과 연필, 76 x 56 cm
(右) Kiss Me Deadly, No.1, 2015. 종이에 아크릴과 유화, 목탄과 연필, 76 x 56 cm
- [그림20] Lady-X No.1, 2015. 캔버스에 유화, 72.7 x 50 cm

- [그림21] Lady-X No.3, 2015. 캔버스에 유화, 90.9 x 60.6 cm
- [그림22] The Big Splash, 2011. 캔버스에 아크릴과 잉크, 75 x 230 cm
- [그림23] 세계의 끝, 2011. 싱글 채널 비디오, 00:00:55
- [그림24] 경계가 없어진 소리, 2008. 캔버스에 유화, 130.3 x 193.9 cm
- [그림25] If You were Me, 2010. 캔버스에 아크릴, 80.3 x 116.8 cm
- [그림26] Revealing Mouth, 2010. 캔버스에 유화, 226 x 546 cm
- [그림27] 어리석음, 2016. 캔버스에 유화, (左)27.3 x 22 cm, (中)30cm diameter, (右)27.3 x 22 cm
- [그림28] Grinning Like a Cheshire Cat, 2015. 캔버스에 유화, 60.6 x 40.9 cm
- [그림29] My Little Riot Girl, 2015. 캔버스에 유화, 181.8 x 227.3 cm
- [그림30] 강탈당한 머리카락, 2016. 전시 전경
- [그림31] 강탈당한 머리카락, 2016. 캔버스에 유화 및 합성, 가변크기
- [그림32] 강탈당한 머리카락, 2016. 캔버스에 유화 및 합성, 가변크기
- [그림33] 강탈당한 머리카락, 2016. 캔버스에 유화 및 합성, 가변크기
- [그림34] 강탈당한 머리카락, 2016. 캔버스에 유화 및 합성, 가변크기
- [그림35] 강탈당한 머리카락, 2016. 캔버스에 유화 및 합성, 가변크기
- [그림36] Lady-X, 2015. 전시 전경
- [그림37] Lady-X, 2015. 캔버스에 유화, 259.1 x 193.9 cm
- [그림38] Fluid Neon, 2016. 캔버스에 유화, 27.3 x 22 cm
- [그림39] Fluid Neon, 2016. 캔버스에 유화, 33.4 x 24.2 cm
- [그림40] Fluid Neon, 2016. 캔버스에 유화, 33.4 x 24.2 cm
- [그림41] Fluid Neon, 2016. 캔버스에 유화, 33.4 x 24.2 cm
- [그림42] Lady-X No.6, 2015. 캔버스에 유화, 50 x 72.7 cm
- [그림43] Fluid Neon, 2016. 캔버스에 유화, 91 x 116.8 cm
- [그림44] Lady-X No.4, 2015. 캔버스에 유화, 90.9 x 60.6 cm
- [그림45] Lady-X No.5, 2015. 캔버스에 유화, 60.6 cm x 90.9 cm

[그림46] Fluid Neon, 2016. 전시전경

[그림47] Fluid Neon, 2016. 캔버스에 유화, 33.4 x 24.2 cm

[그림48] Fluid Neon series, 2016. 캔버스에 유화, 33.4 x 24 cm

[그림49] Lady-X No.2, 2015. 캔버스에 유화, 90.9 x 60.6 cm

[그림50] Fluid Neon series, 2016. 캔버스에 유화, 31.8 x 40.9 cm

[그림51] Fluid Neon, 2016. 전시 전경

[그림52] Fluid Neon, 2016. 전시 전경

[그림53] Lady-X, 2015. 전시 전경

[그림54] Lady-X, 2015. 전시 전경

[그림55] Lady-X, 2015. 전시 전경

[그림56] Lady-X, 2015. 전시 전경

[그림57] Lady-X, 2015. 전시 전경

참고그림

[참고그림1] 키키 스미스(Kiki Smith), Tale, 1992. 밀랍, 마이크로 왁스, 안료, 종이죽,

160 x 23 x 23 inch

[참고그림2] 신디 셔먼(Cindy Sherman), Untitled #250, 1992. 컬러 프린트, 125.5 x 189.2 cm

[참고그림3] 알브레히트 뒤러(Albrecht Durer), Melencolia I, 1514. 동판화, 24 x 18.8 cm

[참고그림4] 게르하르트 리히터(Gerhard Richter), Two Candles, 1982. 캔버스에 유화,

140 x 140 cm

[참고그림5] 올라퍼 엘리아슨(Olafur Eliasson), Grew up in Solitude and Silence, 1991. 거울, 초,

50 cm in diameter

[참고그림6] 미켈란젤로 메리시 다 카라바지오(Michelangelo Merisi da Caravaggio),

The Incredulity of Saint Thomas, 1603. 캔버스에 유화, 107 x 146 cm

[참고그림7] 리 본테쿠, Untitled, 1962. Welded steel and canvas, Untitled, 1962, 용접한 철,

캔버스, 68 x 72 x 30 inch

[참고그림8] 귀스타브 쿠르베(Gustave Courbet), The Origin of the World, 1866, 캔버스에 유화,

46 x 55 cm

참고문헌

1. 단행본

- 길라 발라스, 『현대 미술과 색채』, 한택수 옮김, 도서출판 궁리, 2002.
- 노엘 맥아피, 『경계에 선 줄리아 크리스테바』, 이부순 (옮김), 앨피, 2007.
- 데이비드 마이클 레빈 (엮은이), 『모더니티와 시각의 헤게모니』, 정성철, 백문임 (옮김), 시각과 언어, 2004.
- 데이비드 스탯 지음, 『심리학 용어 사전』, 정태연 (옮김), 끌리오, 1999.
- 마린 보조비치, 『암흑지점』, 이성민 (옮김), 도서출판 b, 2004.
- 바바라 크리드, 『여성과물』, 손희정 (옮김), 도서출판 여이연, 2008.
- 사라 살리, 『주디스 버틀러의 철학과 우울』, 김정경 (옮김), 앨피, 2007.
- 아비탈 로넬, 『어리석음』, 강우성 (옮김), 문학동네, 2015.
- 여성문화이론연구소 정신분석세미나팀, 『페미니즘과 정신분석』, 도서출판 여이연, 2003.
- 여성문화이론연구소 정신분석세미나팀, 『페미니스트 정신분석이론가들』, 도서출판 여이연, 2016
- 연구모임 사회비판과 대안, 『현대 페미니즘의 테제들』, 사월의 책, 2016.
- 엘리자베스 그로츠, 『뢰비우스 피로서 몸』, 임옥희 (옮김), 도서출판 여이연, 2001.
- 윤난지 (엮은이), 『모더니즘 이후 미술의 화두』, 눈빛, 2007.
- 이현재, 『여성혐오 그 후』, 들녘, 2016.
- (사)여성문화이론연구소, 『페미니즘의 개념들』, 동녘, 2015.
- 자크 랑시에르, 『정치적인 것의 가장자리에서』, 양창열 옮김, 도서출판 길, 2008.
- 줄리아 크리스테바, 『공포의 권력』, 서민원 (옮김), 동문선, 2001.
- 진중권, 『현대미학강의』, 아트북스, 2013.
- 질 들뢰즈, 『감각의 논리』, 하태환 (옮김), 민음사, 2015.
- 캐롤린 코스마이어, 『페미니즘 미학 입문』, 신혜경 (옮김), 경성대학교 출판부, 2009.

한국영미문학페미니즘학회, 『페미니즘-어제와 오늘』, 민음사, 2000.

헬 포스터 (엮은이), 『시각과 시각성』. 최연희 (옮김), 경성대학교 출판부, 2004

헬레나 레킷, 『미술과 페미니즘』, 오숙은 (옮김), 미메시스, 2007.

Irigaray, Luce. *This Sex Which Is Not One*. Trans. Catherine Porter, Ithaca, N.Y. : Cornell UP, 1986.

Rosi braisotti, *Nomadic subjects : embodiment and sexual difference in contemporary feminist theory*, New York : Columbia University Press, 1994.

The Museum of Modern Art, *MoMA Highlights*, New York: The Museum of Modern Art, 2004.

2. 논문

권이오, “눈(目)과 에로티즘”, 『프랑스어문교육』, 제15집, 한국프랑스어문교육학회, 2003.

고동연, “1950년대 뉴욕 화단에서 가십, 미술비평, 그리고 남성성에 대한 논의 : 프랭크 오하라의 경우를 중심으로”, 『미술사학』, 제29집, 미술사학연구회, 2007.

김홍희, “페미니즘 비디오 미술에 나타난 나르시즘과 그로테스크”, 『서양미술사학회논문집』, 제10집, 1998.

김혜련, “그로테스크의 시각성과 존재론적 함의”, 『가톨릭 철학』, 제12호, 2009.

박슬기, “그로테스크 미학의 존재론적 기반과 의의”, 『인문논총』, 58권, 서울대학교 인문학연구원, 2007.

심정순, “전도적 전략으로서 여성 희극 : 베스 헨리의 『데뷔 무도회』를 중심으로”, 『영어영문학』, 제43권 3호, 1997.

윤난지, “미술을 통한 페미니즘: 그 담론의 갈래와 흐름”, 『동아시아 문화와 예술』, Vol.-No.S (특집), 동아시아문화학회, 2009.

윤지영, “포스트 휴머니즘의 급진적 운동성”, 『철학논집』, 제26집, 서강대학교 철학연구소, 2011.

이문정, “여성 미술에 나타난 에브젝트의 ‘육체적 징후’와 예술적 승화”, 이화여자대학교
박사학위논문, 2012.

이정희, “근대 과학에서 시각적 재현의 의미”, 『철학 논총』, 제55집 1권, 2009.

이준서, “문학 텍스트 속의 ‘웃음’”, 『독일어문화권연구』 vol. 10, 서울대학교 독일어문화권
연구소, 2001.

이현재, “여성주의적 정체성과 인정이론 : 헤겔 변증법의 여성주의적 재구성”, 『시대와 철학』,
제16권 1호, 한국철학사상연구회, 2005.

이혜수, “의사 영웅시와 “소설화”- 『머리카락 강탈』을 중심으로”, 『영어영문학』, 제55권 5호,
2009.

피종호, “후기구조주의의 웃음미학”, 『독일어문학』, Vol. 18, 한국독일어문학회, 2002.

3. 전시 도록

장파, 〈Lady-X〉 전시 도록, 서울시립미술관, 2015.

장파, 〈어제까지의 세계〉, 2013.

4. 정기간행물

이선영, “바깥의 언어를 향한 충동”, 『월간미술』, 2013년 9월호, 2013.

5. 기타 자료

네이버 지식 백과 <http://terms.naver.com/>

두산백과사전 두피디아 <http://www.doopedia.co.kr/>

Abstract

A Study on the Visual Expression of the Female

Grotesque – based on my works

Jang, So-yeon

Painting Major, Department of Painting
The Graduate School, Seoul National University

This study is centered on 〈Lady-X〉(2015) which visually expresses the otherized senses such as the female grotesque, reflecting on the possibility of expanding the pictorial language based on feminist identity.

〈Lady-X〉 is a work that sets up a girl named 〈Lady X〉 with a tree-loving fetish as the protagonist, expressing her sexuality and sexual fantasies as a kind of narrative about the growth period. At the same time, I have tried to reconstruct the female senses that were marginalized in the phallogentric visual system into a pictorial language. The work that initially implemented women's

sexual fantasies into a 'narrative painting' gradually moved its focus to the inner sense of women as it progressed, naturally leading to the question of 'femininity'.

Therefore, this paper looks into the discourses of feminism on 'Femininity'. While femininity may be the basis for establishing subjectivity for the otherized women, it also contains the risk of essentialism that excludes yet others in setting up the category of women. Hence the discussion by feminism on femininity has moved toward laying the foundation for a 'feminist identity' that overcomes the logic of exclusion of the others. Feminist identity is an identity that is based on the ethical nature of feminism that seeks to overcome the mistake of yet another exclusion from the female category that may occur in the process of redefining femininity if those excluded from the male centric order are identified as feminine in general. This is an identity with an openness to others that keeps reminding itself of its own otherness and seeks to stand on the boundary between the self and the others.

In this paper, I have sought to explain the characteristics of my work, which expresses the female grotesque as a pictorial language, based on feminist identity. 'Female grotesque' is an aesthetic sense that arises in route of the formation of feminist identity in the process of re-questioning and resetting the boundaries of the subject, in which I see the possibility of re-establishing the 'universal sense' by shaking up the female norms of patriarchy. Such notion of 'feminine grotesque' was examined in the concept of 'abject' as was used by Julia Kristeva. 'Abject' is an ambiguous state that is neither subject nor object in which the captivating and the revulsive coexist, and in this study, research was conducted by equating the formation process of feminist identity with 'becoming abject', and the female grotesque with the 'sense' of becoming abject. 'Becoming abject'

acts as a mechanism that excludes the exclusion of others, and on the other hand as a mechanism that forms feminist identity, invariably asking what constitutes 'femininity'. It was an attempt to set the direction of the work by adopting the perspective of feminist aesthetics, which explores ways in which the universal and the special can be related equally rather than hierarchically by reconstructing 'universalism' through the specificity of 'femininity'. Rather than a mere universal consensus or agreement, the aesthetic experience of disagreement that occurs in the process of establishing a relationship between universal and special is linked to the 'female grotesque'. Based on this concept, I analyzed the painting experiments of my work that questions the gender biased visual system.

First, after examining the visual system of the modern subject and the concept of masculine gaze as is represented by Descartes's perspective, I have analyzed my own work that calls into question and twists the concept the hierarchical system of modern epistemology. And as a complementary set to the male gaze, I imagined the possibilities of the female gaze that does not objectify women, and sought ways in which this could be realized in painting, and checked that it is possible only if one became the subject of the gaze through feminist identity. In addition, the 'female laughter' in my work suggests that this is a feminine language that allows for the expression of oneself without going through the codes of the phallogentric order, treating female Laughter as a symbol that can overturn and overcome the male-centered order.

On the other hand, a critical reconsideration of the socio-cultural representations of the rejection and exclusion imbued on the female body was attempted through the symbolization of the female body as a monster like abject. At the same time, I sought to overthrow the negativity that was overlaid on woman's

body by embodying woman as the 'desiring subject'. In addition, I emphasized fluidity which is one of the physicality of the female body, and examined the texture of the painting that is reminiscent of the body fluids that the woman has in her own body in connection with pictorial expression. Lastly, the uncomfortable tension that is felt in the color of my work represents the underlying emotions of the work, which is the *jouissance* of the unpleasurable that is an emotion associated with the sense of female grotesque. As a result, I presumed that it is possible to broaden the horizon of alternative female painting by embodying as a pictorial language, the power of female grotesque's aesthetic sense of 'becoming abject'.

This study tried to establish that the aesthetic sense of the female grotesque is an aesthetic category that threatens the male-centered symbol system and is a sensual force that can secure the specificity of art language. In other words, I believe that feminist identity can be realized through the sense of female grotesque, by embodying the reproduction method that deviates from the gender-biased visual system without retracting into feminine qualities. Therefore, I hope that the visual expression of the female grotesque will act as a force that enables an artistic practice which may fundamentally alter the traditional aesthetic judgment system.

Key words: female grotesque, abject, becoming abject, feminist identity, re-exploration of femininity, female gaze, female monster/the monstrous-feminine, feminism art

Student Number: 2007-21418